f 2390-2

twórczość

PAŹDZIERNIK 1960

XVI

mierz Słobodnik ·
rz Brandys · Julian
ynowski · Lesław M.
i · Edward Morgan
· Kazimierz Wyka ·
niew Bieńkowski

twórczość

PAŹDZIERNIK 1960 ROK

10

twórczość

K XVI PAŹDZIERNIK 1960 NR 10 (183)

SPIS TREŚCI

Włodzimierz Słobodnik
* * * (JEDNO WIDZENIE...) * * * (OTWORZYŁEM CZARNĄ BRAMĘ...)
* * * (MODLIŁEM SIĘ DO...) KRAINA BAŚNI
str. 5

Kazimierz Brandys
JAK BYĆ KOCHANĄ
str. 7

Roman Łoboda
DRZEWIEJ LICZENIE PIASKU
str. 29

Julian Wołoszynowski
PRZED WSCHODEM KSIĘŻYCA NIEDŹWIEDŹ
str. 32

Marian Grześczak
BUDOWANIE NÓŻ REKRUCI
str. 39

Lesław M. Bartelski
OKNO
str. 43

Arnold Słucki
ELEPHANTIASIS STARY CZŁOWIEK ZA BIURKIEM PRZYJACIEL
str. 55

Stefania Podhorska-Okołów
MARIA I ELIZA
str. 57

Jan Nagrabiecki
PTAKI RIVOLI ŚPIĄCY NA SAINT-MICHEL
str. 65

Edward Morgan Forster
DROGA Z KOLONY
(przełożyła *Halina Carroll*)
str. 67

William Shakespeare
SONETY
(przełożył *Jerzy Łowiński*)
str. 76

Kazimierz Wyka
SYNTEZY I LIKWIDACJE MŁODEJ POLSKI
str. 79

Aleksandra Okopień, Janusz Sławiński
O FRANCISZKU SIEDLECKIM I „POLSKIM FORMALIZMIE"
str. 92

Zbigniew Bieńkowski
WIELKI PISARZ ANACHRONICZNY
str. 107

Zdzisław Najder
E. M. FORSTER
str. 114

Wśród książek
KRZYŻ I RODZINNE PASTWISKA — *Jerzy Kwiatkowski*
str. 122
STAWAR O SIENKIEWICZU — *Włodzimierz Maciąg*
str. 126
KULTURA — CELEM NADRZĘDNYM — *Wojciech Natanson*
str. 129
POWIEŚĆ Z ŁEZKĄ — *Henryk Bereza*
str. 132
POWIEŚĆ Z DRESZCZYKIEM — *Henryk Bereza*
str. 134
„L'EDUCATION SENTIMENTALE" MARIUSZA LÜDIGERA — *Janusz Maciejewski*
str. 136
LITERATURA „PRZEKROJOWA" I LITERATURA „EXPRESSOWA" — *Jan Józef Lipski*
str. 138
SZLAKAMI WALECZNOŚCI — *Eustachy Czekalski*
str. 141
ZA CO MU DZIĘKOWAŁ — *Wojciech Natanson*
str. 143
WSPOMNIENIA ŻONY PISARZA — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 146
DEBIUT Z PRZECENY — *Józef Kelera*
str. 149
ANTOLOGIA FACECJI POLSKIEJ DAWNYCH WIEKÓW — *Jerzy Starnawski*
str. 150
NIEDOBRA ROBOTA — *Maria Składanek*
str. 152

Na widnokręgu
PSY I LUDZIE — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 155
PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Ziemilski*
str. 156
TUDOR ARGHEZI — *Stefan Jures*
str. 158
PAMIĘTNIKI ALEKSANDRA BENOIS — *Mieczysław Wallis*
str. 160
DUJARDIN, JOYCE I MONOLOG WEWNĘTRZNY — *rh*
str. 164

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 166

Noty
str. 174

Korespondencja
str. 186

Książki nadesłane
str. 188

REDAKTOR NACZELNY
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Włodzimierz Słobodnik

*
* *

Jedno widzenie: anioł burzy domy,
a ciemność krzyczy całą swoją ślepotą.
Drugie widzenie: anioł buduje domy,
a światło przemawia całym swym jasnowidzeniem.

*
* *

Otworzyłem czarną bramę nocy
i wszedłem w nią.
Tysiąc dekarzy przytwierdzało
ćwiekami gwiazdy do stropu nieba.
Zapytałem: „Co czynicie?".
Odparli: „Mieszkamy w twym wierszu,
więc wszystko nam wolno".

*
* *

Modliłem się do Jehowy,
przeszyty płomieńmi świec, jak mieczami.
Modlitwy zawiodły. Było ciemno.

Modliłem się do Chrystusa,
wypełniony po brzegi graniem organowym.

Modlitwy zawiodły. Było ciemno.

Modliłem się do wszystkich bogów świata,
przepalony ognistym spojrzeniem
Mahometa, Buddy, Zeusa,
Afrodyty i czarnych bożków murzyńskich.
Modlitwy zawiodły. Było ciemno.

Teraz idę za światłem mej niewiary.
Czy nie zgaśnie?

KRAINA BAŚNI

W krainie baśni wszystko jest realne:
gwiazda nad domkiem z piernika, Kopciuszek,
złota karoca w myszy zaprzężona
i zła macocha, i jabłko okrągłe,
i to zwierciadło czarodziejskie, w którym
noc się odbija z wszystkimi elfami.
Jest Król Olchowy i strachy, a do nich
jeszcze dodano krematoria, kraty
więzienne, druty kolczaste obozów
śmierci i grzyby bomby atomowej,
wielkie jak stare praolbrzymy. Żyję
w krainie baśni i lecę na księżyc,
który jest bratem srebrnej zimnej śmierci.

Włodzimierz Słobodnik

Kazimierz Brandys

JAK BYĆ KOCHANĄ

Niektóre zarysowane tu sceny i sytuacje osnute są na autentycznych wydarzeniach, ale z postaciami tego opowiadania nie należy wiązać nazwisk ludzi żyjących czy zmarłych.

1

Dziewczyna w furażerce rozpięła mi pas. Lecimy. Zdaje się, że można już palić. Jestem zmęczona, nie będę rozmawiać. Odchodząc, uśmiechnęła się do mnie, podziękowałam także uśmiechem. Nie będę się odzywać — poznaliby mnie po głosie.

Start nie robi wrażenia: ryk silników, parę wstrząsów, potem nie patrzyłam w dół. Skrzydło zakrywa mi ziemię, to dobrze. Na razie nie jestem spragniona widoków; pejzaż wysypany z pudełka, samochody-żuczki, w porządku, można sobie darować. Czuję się trochę obco w tej maszynie, właściwie szaleństwo — po co? — mogłam nie wyjeżdżać, ewentualnie pociągiem. Milczenie, szelest gazet, skrzydło roziskrzone słońcem. Nikt mnie nie odprowadzał.

Czy nie zapomniałam papierosów? Są. Mam nadzieję, że moja córka będzie mnie oczekiwać w Paryżu. Mężczyzna siedzący obok mnie służy mi ogniem. Płaska zapalniczka w dużej męskiej dłoni — uśmiech. Skinęłam głową. Technika, owszem, ale żadnych znajomości. Nie po to oderwałam się od ziemi, żeby mieć przygody w powietrzu. Dystans — trochę komfortu — kieliszek madery na tarasie „Café de la Paix" — muzea, samotne przechadzki nad Sekwaną. Ile może kosztować kieliszek madery? Cela Marii Antoniny, koniecznie, i Van Dyck.

A jeżeli ona się spóźni na lotnisko?

Po wylądowaniu kupić plan Paryża. Dwa tygodnie to trochę za mało — ale jednak. Szkoda, że tak późno.

Należało mi się: pierwszy urlop po siedemdziesięciu tygodniach. Siedemdziesiąt razy pani Felicja — siedemdziesiąt obiadów — siedemdziesiąt razy mój głos. Za tydzień milion ludzi usłyszy o moim odlocie. Pani Felicja uniosła się w górę w srebrnym czteromotorowcu — kwiaty — pożegnanie na lotnisku — osamotniony pan Tomasz. Wyobrażam sobie, jak będzie o tym opowiadał.

Tego starego przyjaciela wymyślili w zeszłym tygodniu, specjalnie po to,

żeby mnie zastąpić. Odwiedzi nas niespodziewanie nazajutrz po moim w jeździe. Typ wiecznego pechowca — będą z Tomaszem grali w szachy. Niez pomysł: mamrotania nad szachownicą, przeplatane sentymentalnymi wsp mnieniami o mnie. A ja daleko. Dobry pomysł. Potem nadejdzie widoków z wieżą Eiffla. *„Piękne miasto* — napiszę — *ale najlepiej w domu.”* Patit tam-ti-rififi!...

W dopisku przypomnę, żeby za dużo nie palił. Trzeba dbać o popularno wśród żon. Milion będzie czekać na mój powrót. Na mój poczciwy, nisk nieco schrypnięty głos. Śmiać mi się chce.

Huśta. Czuję serce.

Kiedy brałam formularze na paszport, po pierwszych moich słowac w ogonku rozległy się szepty. Ktoś zapytał: — Jak się czuje pan Tomasz? - i czy kasztany pomogły. W poprzedni czwartek narzekał na ischias, więc ka załam mu trzymać kasztany w kieszeni. Dyskusję na temat przesądów za mknął małżeński pocałunek. Hm. Przyszło mnóstwo listów. Kasztany podobn naprawdę pomagają.

Mężczyzna obok mnie rozmawia z tą w furażerce. Ze stewardessą. P polsku, ale cudzoziemskim akcentem. Szpakowate skronie, opalona twarz - około pięćdziesiątki. Gorąco, od skrzydła odbija się blask. Dopiero kwadran lotu. Czy aby lusterko nie pękło? Nie, całe. Jak wyglądam? Twarz owaln Te formularze nie mają sensu. Kiedyś byłam ruda. Miałam wypukłe ocz o zdziwionym spojrzeniu i przezroczystą cerę. Teraz czernię rzęsy i brw włosy rozjaśniam. Ruda, przezroczysta Ofelia to było dobre przed wojną. Ni wiedziałam, jak wypełnić: rude czy blond? Wypełniłam: „rudo-blond”.

Żadnych znaków szczególnych, ojciec był kapitanem. Co za bzdury! W dc mu się bali, że będę karlicą. Może mieli powody, dziadek zdaje się pi W końcu jakoś wyrosłam, ale chuda, kolana i łokcie za ostre. Powiedzm wzrost średni. Podrzut w górę i zapaść.

Tak, mogłam być interesującą Ofelią czy świętą Joanną — coś nawiedzc nego i rachitycznego — w teatrze mówili, że mam w sobie światło. Moż miałam światło, ale pecha także. Na nic nie trzeba liczyć i jednocześni wszystkiego można się spodziewać.

Data i miejsce urodzenia — dwie rzeczy, których się nie traci. Ale czy m się z nimi coś wspólnego?

Pół nocy przesiedziałam nad tymi formularzami, niektóre rubryki jeszcz mnie męczą. Stan cywilny. Napisałam: wdowa. Potem przekreśliłam. Chyb jednak panna.

Przed startem dwaj Brazylijczycy siedzący po drugiej stronie — przy pra wym skrzydle — przeżegnali się równocześnie identycznym ruchem: złączo nymi czubkami palców dotknęli czoła, piersi i warg — szybko, smutno. Jako mnie to nie pokrzepiło.

Sporo zagranicznych gazet, w głębi rozmowa po francusku. Polaków od raz można rozpoznać: gorzej obciągnięci skórą, w samym ich wyglądzie jest co znoszonego. Stewardessa o głowę wyższa ode mnie, czujna, milcząca, z przy lepionym uśmiechem. Przypuszczam, że uda ma zbyt rozsunięte, niektórz to lubią. Te roczniki urodzone podczas wojny i później, są w lepszym gatunku Gdyby przeżyła to, co ja, miałaby teraz trochę mniej porcelanową cerę. C prawda mogłam nie przeżyć, sto razy pomagał mi przypadek —

Która godzina? Za kwadrans odezwę się na ziemi. Będą słuchać mego głosu z taśmy nagranej tydzień temu. Pani Felicja odebrała już paszport — męczarnie reisefieberu (— *Tyle lat nie wyjeżdżałam, pewnie chcesz mnie się pozbyć z domu?)* — pan Tomasz uspokaja żonę, wzruszające.

— siedemdziesiąty raz — we wrześniu minie półtora roku od dnia, kiedy mi zaproponowali. Dziwne uczucie, jakbym doszła do tego krzesełka przez Saharę. Czterdzieści lat boso za wojskiem przez gorący piasek, po czterdziestu latach odpowiadam: dobrze, proszę bardzo. Życie się do mnie uśmiechnęło, ale ja do życia nie. W takich chwilach lepiej siedzieć spokojnie, z poważnym wyrazem twarzy. Bomba? cyklon? paraliż? Wszystko możliwe, proszę, jestem przygotowana. To nie jest pierwsze engagement, jakie przyjmuję. Skoro się zgadzam, liczę się z konsekwencjami.

— ja na krzesełku (zeszłoroczny czarny płaszczyk, rękawiczki-ażur, torba z nadłamanym zapięciem), a naprzeciw mnie, za biurkiem, przystojny szatyn w okularach składa mi gratulacje. Mówi: — Tębr, szczególny tębr. — Ja się nachylam, żeby lepiej słyszeć. Co do tego tębru, to z wódki. Zawsze martwiłam się, że chrypnę. — Pani taśma jest bezkonkurencyjna, nareszcie ludzki głos.

— moja taśma? w pierwszej chwili nie zrozumiałam: co za taśma? Zapytał, czy chcę posłuchać, coś przycisnął i powiedział: — Proszę tę próbną. — W górze zapaliło się światełko. Szmery, potem jakby miauknięcia, i nagle ktoś westchnął: — *Chciałam na starość odpocząć, a tu trzeba zaczynać od początku. Mój drogi.* — Podał mi papierosy, palę i słucham, on się uśmiecha, mnie drżą ręce. Nie powiem, żeby mi się podobało. Krępował mnie ten głos, ja tak w życiu nie mówię. Nigdy nie wypowiadam takich zdań, nie miałabym nawet do kogo. I co to w ogóle znaczy „zaczynać od początku"? Ja bym tak nie powiedziała. Słucham, strząsam popiół, nade mną brzmi mój zachrypnięty tębr. Ktoś mi przerywa, narzekam tam w górze, podobno czegoś nie rozumiem — potem obiad. Nakrywam do stołu. Odgłos nalewanej zupy. Mąż je. — Jak się pani podobało? — Owszem, nieźle.

— moja taśma, chciałabym jej posłuchać, nie wszystko pamiętam, co mówiłam w życiu — może nieważne, ale interesuje mnie ton — ton się zmienia zależnie od ustosunkowania. Kiedyś wierzyłam, że coś się odezwie. Nic się nie odezwało. Sama musiałam się odezwać. Zaczęłam mówić. Ale już nie swoim głosem. Słowa, na które się czeka, czasem trzeba wypowiedzieć własnymi ustami: — Niech się pan nie martwi — mówiłam do niego w dorożce głosem brzuchomówcy — ja pana nie opuszczę. — Czułam, że on nawet nie potrzebował tych słów, wzdrygnął się. To ja ich potrzebowałam. W szumie deszczu, pod budą, ofiarowałam mu swój nowy tębr. Proszę bardzo, w sekundę dostroiłam się do sytuacji. Tylko że później nie jest się już dokładnie sobą — sobą sprzed tej sekundy. Zapytał, czy wierzę w jego ocalenie. — Włos panu z głowy nie spadnie. — Jeszcze przed sekundą nigdy bym się tak nie wyraziła. W rezultacie trzynaście lat opętania.

Sama się podziwiam. Przewieźć człowieka ściganego listami gończymi, taszczyć go w dorożce przez stare, wąskie ulice, pełne Niemców, na każdym rogu mijać plakat z jego twarzą i nagrodą za jego ujęcie, a jednocześnie mówić ze stuprocentowym przekonaniem: — Już niedaleko, zaraz pan będzie bezpieczny — niezły początek scenariusza. W życiu takie momenty znosi się

trochę gorzej — deszcz, przemoczone pończochy, powolne człapanie kopyt, rosnąca nienawiść do konia. Z tych lat został mi ochronny, szarawy odcień skóry, którego nie można zmyć.

Ten mój sąsiad z zapalniczką ma bardziej higieniczny wygląd — pachnie czymś mało używanym. Lubię pięćdziesięcioletnich mężczyzn o stalowych, niewinnych oczach i siwiejących skroniach — gimnastyka, elektryczny masaż, sok pomarańczowy, owsianka.

Dałabym głowę, że w czasie wojny był lotnikiem — mój ojciec uśmiercony za drutami przez zielonkawe stworzenia o żelaznych, błyszczących łbach i małych oczach — ludzie, którzy spędzili te lata w powietrzu albo na morzu, są lepiej zakonserwowani i mniej wiedzą o życiu.

Żonaty? Nie ma obrączki, ale mój nos czuje przy nim kobietę. Rano: dzień dobry, kochanie — wieczorem: dobranoc, kochanie — można zwariować.

Jestem zazdrosna o tę w furażerce, znowu się do niej uśmiechnął. Za mną rozmowa po polsku o stopie życiowej w kraju. Podobno chłopi jeżdżą na motocyklach. Nie wiem, czy to dobrze.

Chłopi na motocyklach, ja w samolocie do Paryża. Kraj? Tak, może, nie wiem. Nie zastanawiałam się. W moim wypadku mówić o miłości do kraju? Chyba wystarczy, że nie ruszałam się stąd przez tyle lat. Wszystko, co nas spotyka, z początku nazywamy życiem, dopiero po pewnym czasie okazuje się, że to jest kraj. Nie wybierałam.

Nie. Nikogo. Nawet jego. Nie miałam pojęcia, o co chodzi. Widziałam tylko, jak dał w twarz Petersowi — niosłam akurat kawę do sąsiedniego stolika. Nazajutrz przyszli do mnie i powiedzieli: — Musisz go przewieźć w bezpieczne miejsce, wyznaczono cenę za jego głowę. — Dorożka i ciemność.

— po trzynastu latach usłyszałam krzyk na podwórzu — wybiegłam z łazienki — pośliznęłam się — okno! Okno i ciemność.

Dosyć, nie wolno mi o tym myśleć, to mi szkodzi. Trochę wody czy soku — tabletka mepavlonu.

Rozsypałam tabletki. Mój sąsiad nachylił się, żeby je podnieść.

— *Merci.*

Naturalnie, teraz myśli, że jestem Francuzką. Dlaczego powiedziałam „*merci*" zamiast „dziękuję"? Natychmiastowe konsekwencje:

— *Vous-vous sentez mal, madame?*

Na szczęście zrozumiałam:

— *Non. Merci. Pas du tout.*

Co za bogactwo słów. Rififi!... Nie rozpoznał mojej torebki z Cedetu, to znaczy, że krótko był w Polsce.

Przez cały czas ściśnięte serce. Nie zostałam stworzona do unoszenia się w powietrzu. W dole jakieś pastwiska i kałuże. Ziemia z wysokości dwóch kilometrów wygląda mniej serio, niż gdy się idzie pieszo.

Droga wśród drzew, domki, wioska —

Zdaje się, że w takich wioskach chłopi mordują siekierami żony, a potem wieszają się na drzewach. Z tej wysokości byłoby to nie do zauważenia.

Od dawna podejrzewam, że nikt nas nie widzi, ale że tak dalece, nie sądziłam. Może ludzie wierzący nie powinni oglądać ziemi z lotu ptaka? Jest w tym coś grzesznego, moje serce źle na to reaguje. Najgorzej się czułam w sytuacjach, w których nie mogłam liczyć, że będę uwzględniona. Tego nie znoszę.

Przepraszam: ja mam zainteresowanie, więc niech się mną też interesują. Nie chcę być pyłkiem. Człowiek ma swoją naturalną wielkość i prawo, aby być widzianym.

— wtedy, w pierwszym roku wojny, jak wiozłam go przez ulewę i ciemność, wtedy zrozumiałam, co to znaczy. Byłam wypchana strachem. Nie przed tym, co mogło nas spotkać: przed tym, że cokolwiek nas spotka, nie będzie miało żadnego znaczenia. Bardzo nieprzyjemne uczucie. Wolę być oskarżona. Po wojnie, kiedy mnie sądzili, czułam się niewinna, ale przynajmniej moja sprawa była rozpatrywana. Sąd koleżeński niesłusznie mnie skazał, miałam jednak pewność, że zostałam personalnie wzięta pod uwagę — inna rzecz, czy sprawiedliwie. W każdym razie dostrzeżono mnie jako osobę, której przeszłością należy się zająć. I to nie jest najgorsze, nawet jeśli zapada niesprawiedliwy wyrok. Nie czuć na sobie niczyjego wzroku — to jest najgorsze.

Ręczę, że ten pan nigdy nie przeżył takiej chwili. Wygląda mi na kogoś, kto może ryzykować życiem, ale zawsze w łączności z dowództwem; tacy panowie przed skokiem w ciemność zawiadamiają o tym swoich szefów.

Stewardessa roznosi śniadanie, więc może nie będę musiała skakać? A gdyby? Skaczę i spadam na chłopa, który morduje siekierą własną żonę. Teoretycznie zupełnie możliwe. Wziąłby mnie za anioła, który przyleciał go ostrzec, i runąłby z wrzaskiem na kolana. Ale tak się nie dzieje. Mimo że technika posuwa się naprzód, w dziedzinie opatrzności jesteśmy zacofani. Chłop zabiłby żonę, a ja bym spadła o kilometr dalej, łamiąc kręgosłup. I to ma być postęp? Kompletny brak powiązań. Logika? Może ten pan w to wierzy, ja nie.

— ziemia, rośliny, zwierzęta, coś niepewnego i niespokojnego, co samo się porusza, pożera, biega, rośnie — boję się ptaków w pokoju — natura wplątuje się we włosy, jest ślepa, głucha i zawsze przestraszona, tylko do człowieka można przemówić, przebłagać, oszukać jego zło, z którym się nie pogodził —

Zdaje się, że kieliszek koniaku dobrze by mi zrobił.

Z kieszeni marynarki wyjął maleńki odbiornik, oprawiony w plastik koloru kości słoniowej. Takiego jeszcze nie widziałam. Manewruje nim w pobliżu okna.

Podwójne chrapanie: Brazylijczycy.

Po co on to robi — czy nie wystarczy, że lecimy w powietrzu? Chce, żeby jeszcze mu grało! Co za ręce, jakie wypielęgnowane paznokcie. Ale odbiorniczek ma go w de. Nic nie gra.

Ta chuda zbliża się z tacką. Koniaczek i kanapki, nareszcie! Czuję wewnętrzne ciepło. Papierosik. Tiriraram-ti-rififi!... Bardzo mi teraz dobrze, serce na swoim miejscu, cztery silniki pracują, żebym mogła fruwać — panna? wdowa? mężatka? — i te poczciwe bzdury, które plotę co czwartek, ach Boże, jak wspaniale, nic mnie nie obchodzi, żadnych poprawek wstecz.

Nie mogłam przewidzieć wszystkich wypadków, ale spełniłam wszystkie obowiązki. Ratowałam go. Potem mnie sądzili. To o niczym nie świadczy: skazali mnie za to, co mi się zdarzyło, ale za to, co zrobiłam, należy mi się pomnik. Ten pan, który siedzi obok mnie, niewiele by z tego zrozumiał.

— trzeba było to przeżyć, mój kochany, niech pan sobie wyobrazi chudą, rudowłosą aktorkę, która miała grać Ofelię na prowincji i którą w czasie prób uznano za f a s c y n u j ą c ą — tak, pierwsza wielka rola w życiu, za parę dni premiera z charakterystyczną datą: 3 września 39. Niestety, próbę

generalną przerwał nalot, Poloniusz uciekł — wrócił dopiero z Niemcami — a w miesiąc później podawałam wódkę w „Artystycznej". Ciekawy lokal. Poloniusz nie został w nim przebity szpadą, lecz najzwyczajniej spoliczkowany Następnego dnia znaleziono jego ciało z wypryśniętym mózgiem — ciało zdrajcy.

— nie było dla mnie ważne, czy on go zabił — Peters nigdy mnie nie obchodził, a jego w każdym wypadku podjęłabym się przewieźć. Zabił — nie zabił, wszystko mogło się zdarzyć. Nie spytałam go o to, takie pytania są dobre na dużej scenie — zresztą nie miałam powodu ani czasu się zastanawiać. Wystarczyło mi, że to on. W ciągu prób nie zwracał na mnie uwagi, ale teraz czułam swoją szansę: już mi nie powie, żebym szła do klasztoru. Będę na niego czekać w dorożce, przefarbują go, będzie miał czarne włosy, zakonnice wskazały bezpieczny adres, listy gończe na rogach obiecują wysoką zapłatę. Dorożka ruszyła, dotknęłam jego ręki. Był blady, miał przymknięte oczy. Spod budy odgadywałam drogę: Teatr, Wały Obronne, Baszta Straceń... Nie znałam jeszcze ceny, którą będę musiała zapłacić, wiedziałam tylko, że zakonnice to zły znak.

Stewardessa zabiera mi tackę — odbiornik zaczyna nagle grać. Bzyczenie przerywane trzaskami, potem daleka muzyczka.

Mój sąsiad jest zaspokojony, uśmiecha się — ja też. Ostatecznie, co mi to szkodzi? Po co myśleć o tamtych sprawach? Przeżyłam je, to wystarczy. Przeszłość wzmaga nerwicę — powinni wynaleźć tabletki przeciw wspomnieniom, których się nie wzywa. Słodycz wspomnień, kto wymyślił tę bujdę?

— co ja mówiłam? bielizna?

— zdaje się, że o jakiejś bieliźnie, którą muszę uprać przed wyjazdem...

Trochę mi dziwnie. Ten pan złapał mój głos sprzed tygodnia. Mój szept wyłowiony z powietrza. Naturalnie, świąteczne powtórzenie ostatniego nagrania. Pani Felicja boi się podróży samolotem, pan Tomasz się gniewa:

— ...*Tyle lat* —

trzaski, bardzo źle słychać:

— *nie widziałaś córki*

zdaje się, że coś mi uciekło, fatalnie —

— ... *i teraz zasłaniasz się moimi kalesonami?* —

Gwarantowany śmiech miliona słuchaczy na ziemi. Znowu nic nie słyszę, same chroboty i trzaski. I nagle mój szept:

— *Ale jak ty sobie dasz beze mnie radę?...* —

teraz lepiej, aha, poznaję te akcenty:

— ... *i kto będzie stał po mięso? a twoje ziółka?* — Szmery, trzaski.

Fala przepada w szumie razem ze mną. Szkoda, ogromnie lubię swój głos. Mam łzy w oczach. Jestem bardzo wzruszona. Nie wyobrażałam sobie, że aż tak wysoko docieram. Że mój głos płynie w powietrzu razem ze mną. Ja tak nie mówię, to prawda, ale na ziemi kochają mnie za te słowa. Wypowiadam je w imieniu miliona abonentów. Mojego prawdziwego tekstu nigdy by nie przyjęli. I nie dziwię im się. Ja sama go nie lubię. Moja prawda nie powinna być transmitowana. Prócz wspomnień nic mnie nie różni od drzewa lub psa, ale wymaga się ode mnie dużo więcej. Wolę mój czwartkowy tekst.

Znowu coś o kalesonach. To nie jest w najlepszym stylu, ale co robić — po takich powiedzonkach zawsze przychodzą góry listów. Widzę już paczkę z ka-

lesonami: *„Droga Felicjo, Liga Kobiet z Piotrkowa przesyła kalesony dla Twojego męża. Jedź i wracaj, a dla Twej córki pozdrowienia!"*

Kalesony, szynka, lekarstwa — wyznania, grzechy, rozpacz, prośby o poparcie — ręcznie wyszywane obrusy i przekleństwa zdradzanych żon, wszystko do mojej dyspozycji. Mój głos przyciąga życie.

Kobiety piszą do mnie: „Nasza Matko" — mam list samobójczyni, która postanowiła żyć, bo ja istnieję. Trochę mi głupio, ale kto mógł przewidzieć? Nikt się nie orientował do chwili, kiedy po przesunięciu audycji na wcześniejszą godzinę przyszło pięć tysięcy listów z protestami. Z całego kraju. Tak, okazało się, że słucha nas cały kraj. Niesłychane! Czwartkowe „Obiady państwa Konopków", prowincjonalna audycja dla starszych małżeństw, rekord popularności! Zrobił się szum.

Jednak co za bęcwał z tego faceta, który napisał — zaraz, jak się to nazywało? Esej socjologiczny. Tak, esej pod tytułem: *Od króla Stasia do pani Felicji.* Dowodził w nim, że moje obiady też przejdą do historii. Niezły kretyn. Mimo to byłam zadowolona.

Teraz już nie można ich przerwać, będą trwały wiecznie. Co czwartek będę nalewała zupę dla miliona ludzi. W szpitalach także mnie słuchają. Mam listy od chorych, od pielęgniarek i lekarzy. Podobno mój głos kogoś uzdrowił.

Wszystko możliwe. Ja się nie dziwię — mnie tylko dziwi, że tak niewiele im trzeba. Gdy mówię do Tomasza: *Mój drogi, jedz, to dla ciebie ten kawałek przy kości* — czuję ich wdzięczność i wiem, że znowu przyjdą listy. W życiu stać mnie było na coś więcej, ale im chodzi właśnie o ten kawałek mięsa i ofiary, o tę kość, o łyżkę zupy, o pewność, że odejmę sobie od ust, żeby on tłusto zjadł, i że go nigdy nie zdradziłam, a jeśli kiedyś kogoś pokochałam, to się po cichu wyrzekłam. On, jego ciężka praca, jego kalesony i kłopoty, nasza uczciwość i nasze dorosłe dzieci. Zupa, mięso i kość z kawałkiem prostego życia — trochę narzekań i anegdot, ciepło domowego ogniska — ach, strasznie lubią tego słuchać.

Ja się z nich nie śmieję, może mają rację. Śmieję się, że to właśnie ja. W czasie pierwszej próby pan Tomasz był trochę zmieszany: — Uważałem panią za niewinną, ale czułem się bezsilny wobec atmosfery. — Och, ja także. Tylko że ja byłam oskarżona. Jeśli się jest miękkim pantoflem, to nie trzeba zasiadać w sądzie koleżeńskim. Proszę, ten tłusty kawałek dla ciebie, mięso znowu zdrożało, nie mam pretensji wstecz.

— *Słucham pana?*

Oho, spostrzegł *Przekrój* wystający z kieszeni mego płaszcza. Świetnie, niech wie, z kim ma do czynienia. Uśmiech — uśmiech.

— *Proszę bardzo.*

Pożyczyłam mu gazetę. Tylko żeby mi oddał, bo jeżeli nie będę miała *Przekroju* w kieszeni płaszcza, to moja córka mnie nie pozna.

— *Pani pozwoli?*

— *Chętnie.*

Palimy jego papierosy. Kontakt nawiązany — co dalej? Przed każdym zdaniem chwilkę się namyśla, jakby mi chciał nadać depeszę:

— *Za godzinę powinniśmy być w Berlinie. Lecimy ściśle według czasu.*

— *Rzeczywiście? Nie spodziewałam się.*

— *Tak. Wyjątkowo sprzyjające warunki atmosferyczne.*

Ma bardzo białe zęby. Kiedy się do mnie zwraca, olśnienie: wszystko mu błyszczy. Ten gładki hełm na głowie. Prawdziwym Polakom włosy tak nie rosną.

— *Pan zdaje się nie mieszka w Polsce?*

— *W USA. Odwiedziłem kraj pierwszy raz po trzydziestu latach.*

— *O, to strasznie długo.*

— *Raczej tak. Zmiany są kolosalne. To nie jest ten sam kraj.*

— *Doskonale pan to określił.*

Czuję na sobie jego uprzejme spojrzenie — błękit w puszce po skondensowanym mleku — i uśmiecham się trochę tajemniczo. Potrafię być subtelna.

— *Do Warszawy przyjechałem na kongres bakteriologów. To moja dziedzina.*

— *Ach, rozumiem.*

— *Tak. Interesują mnie zwłaszcza badania w zakresie szczepionek.*

— *I teraz wraca pan do USA?*

— *Niezupełnie. Na razie tylko do Brukseli. Mam wygłosić parę odczytów. Dopiero stamtąd do Nowego Yorku.*

To niezwykle interesujące, szkoda, że nie mam nic do powiedzenia na temat szczepionek. No naturalnie, lecieć z kongresu w Warszawie na odczyt do Brukseli musi być przyjemnie bez względu na to, o co chodzi. Wyobrażam go sobie, jak przemawia do stu podobnych facetów tym swoim głosem odkażonym z wątpliwości.

— *Przekonałem się, że w Polsce są wybitni specjaliści w dziedzinie szczepionek. Byłem — zaskoczony.*

— *Doprawdy? To ciekawe.*

— *Tak. Po moim odczycie w Akademii Nauk dyskusja stała na bardzo wysokim poziomie. Znakomita orientacja w najnowszych zagadnieniach serologii.*

— *A wie pan, to się jakoś nie rzucało w oczy.*

Podoba mi się. Nigdy nie spałam z mężczyzną, który dawał kompletne poczucie bezpieczeństwa — w pewnych okresach mogli to być wyłącznie policjanci — i może dlatego od razu rozpoznaję ten obcy gatunek męskości. Rozwodnik?

— *Odnoszę wrażenie, że Polacy nie doceniają swoich nowych szans. Czy pani nie jest tego zdania?*

— *Owszem, może pan ma rację. Ale...*

— *Rozumiem. Zdaje się, że na psychice Polaków ciążą jeszcze skutki rozbiorów.*

— *Właśnie to chciałam powiedzieć.*

Skrzydło wydaje się nieruchome i szare — asfalt. Za chwilę spyta mnie o lata wojny.

— *Tak. Wojnę przeżyłam w Polsce.*

Milczenie. Patrzy na mnie długą chwilę.

— *Byłem w lotnictwie RAF-u. Trudno mi sobie wyobrazić wasze udręki. Męczarnie.*

— *O, wie pan, to już minęło.*

— *Jasne, ma pani do tego inny stosunek. Szanuję kobiety, które przeżyły ten czas — na swoim miejscu.*

Na swoim miejscu? To bardzo ładnie powiedziane. Mówię:

— *Właściwie wszystko było wtedy o wiele prostsze niż dziś.*

Błękit i stal. Puszka. Zamyślił się, milczy. Ja z tą blagą na wargach. Prostsze? Takie zdania wypowiadają pindy-intelektualistki do zagraniczników w „Bristolu". Prostsze! Może mam opowiedzieć? Przetrwałam, tak. Przypominam sobie. Ten spocony linoskok to ja.

— w nocy spadałam na beton, a w dzień latałam do wróżek, żeby się dowiedzieć, co mu grozi: obłęd czy śmierć? i jak długo wytrzymam? Od czasu aresztowań straciłam kontakty, ludzie, którzy mi go powierzyli, przestali istnieć, zamienieni podczas egzekucji na Wałach Obronnych w krwawą galaretę, dokładnie pomieszaną z ziemią. Gdybym mu o tym powiedziała — nie wiem, czuł się i tak zgubiony — chybaby sam poszedł na Gestapo. Nie powiedziałam o tym. Nikomu. Chciałam go mieć tylko dla siebie. Zresztą, nie jestem pewna, czyby poszedł.

Psiakrew, gdzie, dokąd miałam się zwrócić — do kogo?! Przecież tylko sobie mogłam stuprocentowo ufać, no tak, każdy inny z samego strachu podzieliłby się tą nowiną jeszcze z kimś i — nie, nie, byłam w pułapce, wpadłam, kręciło mi się w głowie, latałam jak w gorączce — ruda strzygo, chciałaś księcia, no to go masz!

— uważał mnie za przyczynę swych nieszczęść. Dzisiaj rozumiem, że to było nieuniknione, ale wtedy? — Czy to moja wina — krzyczałam — że po pijanemu dałeś w twarz Petersowi? Moja wina, że był volksdeutschem i że nazajutrz znaleźli go zastrzelonego? A to, że zgodziłam się ci pomóc, może to jest moja wina? — Te krzyki były zupełnie niepotrzebne. Mimo wszystko człowiek nie pojmuje, czym są nerwy, i będzie się upominał o swój honor wobec udręczonych i szaleńców. Kogo miał oskarżać? Los? Przecież ja byłam jego losem. Przez pięć lat tylko ja. Nie mógł wyjść na ulicę. Listy gończe na rogach zmył deszcz, ale jego twarz — od razu by ją rozpoznali — był Oswaldem, Gustawem, Kordianem, Fortuniem, Alcestem... Nosiłam mu obiady, do tej klatki z kuchnią, którą cudem wynajęłam, jak się skończył adres od zakonnic. Ukośny sufit i tapczan — prawda, kupiłam mu tapczan. Stał nieco odsunięty od ściany, piętnaście — dwadzieścia centymetrów —

— *Może mi pan teraz opowie o swojej eskadrze?*

— jest takie powiedzenie, że mężczyzna wybrał sobie kobietę, aby jego klęski miały twarz i oczy. On mnie nawet nie wybrał, spadłam na niego jak rudy kot z dachu. Tym bardziej miał prawo się na mnie mścić, to takie proste, byłam jego jedynym widzem przez pięć lat. Głupia, nic nie rozumiałam — (...coś o Kanadzie, mówi coś do mnie o Kanadzie, szkolili go tam, zaciągnął się jako ochotnik...) — nie rozumiałam, że przez pięć lat byłam jego chodzącym nieszczęściem, bo w tych latach, które przeklinał, widywał tylko mnie. Wystarczy?

— *Nie znam Kanady. Czy to skalisty kraj?*

Przymykam oczy, słucham o Kanadzie.

Jakie tam są zwierzęta: kangury?

Miasto Ottawa zimą.

Liść klonu.

Nocne loty ćwiczebne. Był nawigatorem.

Zapiąć pasy! Zniżamy się.

Berlin.

Nic, żadnej satysfakcji. Myślałam, że coś poczuję, tymczasem kompletnie nic. Szkło. Poczekalnia z fotelami, plakaty „Lufthansy" i głos w megafonie przemawiający po niemiecku. Czekałam na dreszcz: pustka. Nieokreślony zapach — guma? cerata? farba? Siedzieliśmy w fotelach, przechodzili jacyś ludzie, z pewnością Niemcy. I nic. Drzwi z napisem *„Herren"* — drzwi z napisem *„Damen"*. Weszłam, zamknęłam się na klucz. Lakier, biało i nago, spokojny szum wody. Kulki dezynfekcyjne. Jak się nazywa ta ich rzeka? Szprewa. Ja nad Szprewą, w komfortowej ubikacji na lotnisku pasażerskim, w drodze do Paryża. I ani śladu przyjemności. Nie wysiadłam w celach odwetowych, ale żeby tak zupełnie bez wrażenia? Nie rozumiem. Przez tych parę minut próbowałam się zmobilizować do wspomnień: „Pamiętasz, rybko — myślałam — co z tobą wyrabiali? Więc popatrz, na co sobie dzisiaj możesz pozwolić. Wzrusz się, ciesz się, podskocz!". Przypominałam sobie śmierć mego ojca w obozie i chorobę matki, zmarłej w półobłędzie zaraz po nim, i koleżankę, Żydówkę, wepchniętą nago do komory, zagazowaną i spaloną. I dalej nic. W końcu wyjęłam lusterko i zaczęłam się śmiać. Do siebie. Śmiałam się zębami i dziąsłami, policzkami i czołem, ale moje oczy patrzyły na mnie pilnie i martwo. Zawsze dbałam o zęby i cerę, na ogół nieźle jeszcze wyglądam, ocaliłam się, no tak, bezwzględnie, przetrwałam ten czas — nie wiem, czy na swoim miejscu, przetrwałam go jednak. Tylko z oczami trochę gorzej. Nie mam spojrzenia zwycięzcy. Przywiązuję dużą wagę do higieny, w najcięższych dniach musiałam się wykąpać i wyszorować zęby ostrą, twardą szczotką, regularnie co trzy miesiące chodziłam do dentystki, epilowałam brwi, nie piłam wódki w dniach periodu, i uważam, że to wszystko ma znaczenie, nawet większe, niż się zazwyczaj sądzi. Ale przed kwadransem, za tymi drzwiami z napisem *„Damen"*, poczułam, że mnie haniebnie pokonano. Jeśli nie można z siebie wydać dzikiego okrzyku triumfu, to znaczy, że się przegrało. Nie wiem, może nie tylko ja, może wszyscy, razem z tym gentlemanem obok — ale co to mnie obchodzi? Jestem wściekła, bo pierwszy raz poczułam obrzydliwy brak przyjemności z tego, że istnieję, to puste, dziurawe nic, które mam w sobie, tę obojętność. Chyba jasne: przegrałam. Ale kto ze mną wygrał?

Znowu kangur. Jak tylko zakołysze, skacze we mnie mały kangur. Pewnie także z wódki, chociaż kardiogram nic nie wykazuje.

Zaraz, kiedy to ja zaczęłam pić? Tak, w „Artystycznej". Potem musiałam z nim, teraz od czasu do czasu lubię sama. To ma więcej sensu. Wtedy plastycznie się odczuwa swoje człowieczeństwo. Po ćwiartce dobrego alkoholu czuję się jak rzeźba. Coś opływowego, jakieś przenikające się kształty, z którymi cudownie się zlewam. Owszem, w takich chwilach staję się monumentalna — potem szybko zasypiam. Nigdy nie piłam, żeby się z k i m ś przespać — mimo że miałam kilkunastu mężczyzn.

Pewnie za dużo? Może. Czy ja wiem? Odchodzili, nie robiłam im wyrzutów, czekałam, zjawiał się następny. Odmawiać? Czego — ciała? Z jakiej racji? Mówili: jesteś mi potrzebna — i to na pewno była prawda. Jeśli w ogóle człowiek może być komuś potrzebny, to przede wszystkim kobieta mężczyźnie w łóżku. Dopiero później można się szczegółowo zastanowić co do innych wypadków.

— nigdy nie wiadomo, na jak długo mężczyzna potrzebuje kobiety, i to est ich wspólne ryzyko. On sam o tym nie wie. Nie można mieć do niego pre- ensji, gdy po pięciu czy dwudziestu nocach przekonuje się, zdenerwowany, e już ją skonsumował. To dla niego także nieprzyjemne. Bardzo się jednak iczy sposób, w jaki się o tym zawiadamia. Niektórzy nie potrafią ukryć niezadowolenia. I to jest przykre. Trzeba się umieć zachować w sytuacji, v której nikt nie jest winien. Z chwilą gdy mija pożądanie, trzeba się zdo- yć na uśmiech wdzięczności — albo wymyślić uczuciowy konflikt. Ostatecz- nie nawet odwołać się do wspomnień. Ja to głęboko cenię. Przyroda jest brutalna, nie rozumieją tego wyłącznie idiotki. Ale człowiek prócz potrzeb na umiejętności i to go zobowiązuje do specjalnego postępowania. W każdym est kawałek artysty — nikt w żadnej sytuacji nie ma prawa zachować się ak samo, jak przyroda: nagle zamarznąć lub nagle wyparować. I według nnie takie powiedzenia, jak „ostygł w miłości" czy „zawrzał w nim gniew" — ą trochę nie na miejscu. Człowiek powinien być na lepszym poziomie niż natura, od której bądź co bądź mało wymagamy.

Ten pan drzemie. Może mu się śni bitwa o Wyspę? Brał w niej udział dostał odznaczenie. Takim wszystko się sprawdza, nawet rezultaty własnego postępowania. Chciał walczyć z Niemcami — ma krzyż za odwagę. Postano- wił tępić bakterie — i wynalazł szczepionkę. Wspaniały mężczyzna, który zawsze wie, jak się zachować. Przyczyny — skutki, decyzje — rezultaty. Gość z klasą, który nigdy się nie znalazł między tapczanem a ścianą. W luce zasuniętej materacem. W szparze, w której człowiek mógł się zmieścić tylko spłaszczony jak kotlet. Ciekawe, jakby się wtedy zachował?

— podczas nocnej obławy, gdy z domu zabierano mężczyzn. — *Wo ist Ihr Mann?* — Przez cały czas myślałam tylko o tym, czy zza walizki nie sterczy jego noga. — *Mein Mann ist weg.* — Jego noga! Ten drugi był Łotyszem. Patrzyli na mnie swymi małymi oczami, łazili po pokoju: — *Spirit?* — W oknie między szybami stały dwa litry pestkówki. Wypili litr, Łotysz wy- szedł. Ten, który został, powiedział, o co mu chodzi. Potem Łotysz wrócił, a ten wyszedł. Jęczałam. Spieszyli się, jęczałam z bólu. Kiedy budy odjechały, bałam się poruszyć. A potem — nagle — chwila odwagi, przez zaciśnięte zęby warknęłam szeptem, że już po wszystkim. Tak, zdaje się, że byłam wtedy wspaniała i potworna...

— odsunęłam tapczan. Cuciłam go. On naprawdę zemdlał. W każdym razie byłam mu za to wdzięczna. Do rana wypiliśmy drugi litr pestkówki. Klęliś- my, bełkotaliśmy, wściekli, szczęśliwi, nieprzytomni z ulgi, nie patrząc sobie w oczy. I przespaliśmy cały dzień do zmierzchu — rzeczywiście nie było do czego się budzić.

Więc jakby się pan zachował, no? Kangur! Coraz częściej nami rzuca, jakieś wiry powietrzne. Skrzydło pociemniało i straciło blask, nie widać ziemi — mgła? Duszno. Cisza, uroczysty nastrój. Nikt już nie rozmawia.

Wolałabym, żeby się obudził. Niech mi coś opowie. Lubię jego metalowy głos — głos spokojnego mężczyzny. Przetrwałam ten czas na swoim miejscu. Fakt, że w tym czasie przyjęłam rolę w „Stadttheater", przynosi mi za- szczyt w moich własnych oczach. Zdecydowałam się na to. Wprawdzie dopiero pod koniec, po zamknięciu „Artystycznej", po trzech miesiącach biegania za pracą i ausweisem. Chciałam mieć dobre papiery. Zaświadczenie z pieczęcią,

które mogłabym przybić na drzwiach. Na j e g o drzwiach. Po tamtej nocy mu siałam być bezpieczna — przysięgłam sobie. Nie jestem pewna, czy istniej wielcy ludzie, ale istnieją chwile, gdy człowiek jest wielki. Wtedy była wielka. Wtedy kiedy go ratowałam. Kiedy brałam tę rolę, kiedy mu mówiłan że pracuję w Czerwonym Krzyżu, i później, kiedy śpiewałam kuplety w *Ulic nych melodiach,* szczękając zębami ze strachu, że w powrotnej drodze — noc przez Wały Obronne — napadną mnie i ogolą mi głowę. Stać mnie było, żeb siebie samą mieć gdzieś. Dlatego po wojnie, kiedy składałam zeznania prze tym zielonym stołem i kiedy mnie pytali, czy liczyłam się z konsekwencjam odpowiedziałam: — Z konsekwencjami? Ależ oczywiście. Gdyby się ze mn tak liczono!

To mi zaszkodziło. Trzy lata bez praw zawodowych. No, po tamtych pięci wytrzymałam jeszcze te trzy. Za przestępstwa wojenne niektóre panie nawe zabijano. To bardzo nieprzyjemne. Nie znoszę sytuacji, w których mężczyzn morduje kobietę nie z zazdrości ani z miłości, tylko z przekonania.

— w sumie opłaciło mi się, cały ten sąd. Wszystko było warte jedneg zdania, właściwie jednego słowa, które on wtedy wymówił. Powiedział, ż w tych latach byliśmy m a ł ż e ń s t w e m. Zeznał to jako świadek w moje sprawie. Byłam mu wdzięczna, że w ogóle przyszedł. Nie patrzył w moj stronę, ale powiedział to jednak. Małżeństwem! Zrobiło mi się gorąco. Bardz pragnęłam, żeby użył właśnie tego słowa. Zdaje się, że miałam łzy w oczach

— siedziałam uśmiechając się do ściany ponad jego ramieniem i słuchają jego zeznań. W tej chwili nie życzyłam mu już śmierci ani hańby. Byłan pewna, że do mnie wróci. Pierwsze lata po wojnie musiał przeżyć z innym kobietami, nie mogło być inaczej. Ale teraz wiedziałam, że wróci. Byliśm małżeństwem. Jestem wdową. *Une veuve. Eine Witwe.*

— wiedział, że mam do niego prawo — dałam mu sto razy więcej, ni kobieta może dać mężczyźnie, więcej niż rozkosz i wierność — wielkie rze czy, na to stać prawie każdą. Ja mu ofiarowałam głowę — własną głow którą położyłam obok jego twarzy sfotografowanej na policyjnych plakatac z nagrodą, dwukrotnie podwyższoną po miesiącu. Podając kawę w „Artystycz nej" słuchałam pogłosek o jego śmierci: r z u c i ł s i ę z o k n a w chwil gdy jacyś Niemcy przypadkiem zajechali ciężarówką pod dom, w którym si ukrywał. Pod dom, w którym się ukrywał! Ach, jak ja tego słuchałam. — I potem mówiłam mu: — Co słychać? To, że nie żyjesz. Rzuciłeś się z okna — słyszysz? — z okna na bruk. Niektórzy nawet wiedzą z najpewniejszego źród ła, że leżysz zakopany pod Basztą Straceń — rozumiesz? — pochowali cię! — I piliśmy w milczeniu pod tę jego śmierć, żeby nad ranem móc zasnąć.

Za dużo wiem. Gdybym dzisiaj została żoną tego pana, który siedzi obo mnie, musiałabym trochę nim gardzić. Za to, że on wie o tyle mniej. Gardzi i zazdrościć wszystkiego, co mu się wydaje. Co uważa za oczywiste, racjonal ne i sprawdzone. I że w pewnych momentach powie: — to jest bardzo ludzkie a w innych: — to jest poniżej dopuszczalnego poziomu. A przede wszystkim gardzić i zazdrościć mu tego skondensowanego przeświadczenia, że w każde sytuacji potrafi się z a c h o w a ć.

Zupełny idiotyzm. Owszem, podobają mi się jego usta, profil z przymknię tymi oczami i gęste włosy pastora, który nigdy nie zasmakował rozpusty. Al moim mężem był tamten, który zaznał wszystkiego.

— trzymałam w rękach jego głowę — gdybym wtedy nie była w łazience! — ach, ta baba wyjąca z balkonu! — więc jednak chciał mnie mieć przy sobie w tym dniu — wiedział, o co mnie prosi i że mu nie odmówię —

Ta chuda nadchodzi z przyklejonym uśmiechem — ufryzowana klacz zmierzająca między łożami ku arenie — co się stało?

Lecimy przez ciemność. Samolot zachowuje się jak przestraszona ryba — gonitwa? Ucieczka? Powietrze ma garby, wjeżdżamy na nie, skok w górę — skok w dół, tratujemy stado oszalałych wielbłądów.

Papierowa torebka? Nie, dziękuję. Ale gdyby tak obudzić tego pana?

Sus w sercu — wielki, silny kangur! Kangur, wielbłądy, uciekająca ryba: natura mści się.

Zapiąć pasy? Winszuję.

Po tym wszystkim, co przeszłam, jeszcze mi było mało? Nogi mi ziębną. Boję się. Czego? Katastrofy! Mówiłam Tomaszowi: najlepiej w domu. Wszystko przez tę egzaltowaną wariatkę z Paryża. Jej list, prawda, mam go w torbie:

„Droga Pani Felicjo — sus w górę!

— *co tydzień słucham Twych słów* — i znowu w dół!

— *będąc dziewczyną nosiłam Twoje nazwisko i*—

o Boże!

— *czuję się Twoją córką. Zapraszam Cię do nas do Paryża* — garb! jeszcze raz w górę! — *moje dzieci mówią po polsku* — w dół, ach, w dół! w przepaść! — *a Jean będzie uszczęśliwiony. Przyślę Ci bilet, przyjeżdżaj!"*

Ten Jean to jakiś francuski inżynier, poznała go na robotach w Rzeszy. Wanda, z domu Konopka — i coś tam pisze o Powstaniu. Rok życia za kieliszek koniaku.

Wszyscy patrzą w drzwi od kabiny pilota, jak w ekran.

Dokoła żółto-szara wata, nic nie widać.

Z tyłu starszy pasażer w tropiku zwraca się głośno po francusku do stewardessy, która nie rozumie. Oboje czerwienieją, ktoś się wmieszał, nie wiem, o co chodzi.

O co chodzi? Po co wyjeżdżałam? Ostatnio moje życie stało się przejrzyste i proste, zaczęłam zapominać o przeszłości, dopiero tu, w tej maszynie, znowu mnie wszystko opadło. Więc może to jest koniec? Za minutę? Za sekundę?!

Zwariuję. Mój sąsiad już nie śpi.

— *Błagam pana, niech pan poprosi stewardessę o kieliszek koniaku...*

Dziękuję mu wzrokiem — wypijam drobnymi łykami.

Jest prawie zupełnie ciemno, ta wściekła skłębiona wata zgęstniała jeszcze. Apel o sprawdzenie pasów. Cisza, maszyna potyka się w powietrzu. Pastylka mepavlonu, bellergal.

— *Przeszedłem kilka burz nad La Manche. Na ogół są bardziej przykre. Pamiętam nocny lot, było to w czerwcu tysiąc dziewięćset* —

— wiedziałam od początku — przez cały czas mrugało do mnie jakieś oko. Przez cały czas bezwstydne znaki — zapaść, serce, chyba nie wytrzymam — przeszło... — Te znaki napomykały o czymś. O czymś, co ma związek ze mną — co może się stać i czym mogę się stać — pocę się i ziębnę... — jestem przekonana, że istnienie jest grzechem, od dawna czułam, że coś się o mnie ociera, zapowiadając ohydną pointę... — dobrze, wezmę tę torebkę — cynicz-

ną, bydlęcą pointę! Właściwie — byłam pewna. Spadamy?! Nie, znowu wydma... Że musi mnie spotkać głupi, straszny koniec. I pierwszą aluzję —koniec, umieram — stanowiły te niezrozumiałe słowa w tekście... — ach, trochę lepiej — w tekście Ofelii. — Skrzydło! Skrzydło odpada! O, jestem wykończona... — Tak, dwadzieścia lat temu, w czwartym akcie zwracałam się do Króla: „Dobrze, Bóg wam zapłać. Mówią, że sowa była córką piekarza. Ach, panie!..." — Błysk! Widać mokry płat skrzydła... — Więc zaraz, zaraz: „Ach panie! Wiemy, czym jesteśmy, ale nie wiemy, co się z nami stanie. Niech wam Bóg pomaga przy wieczerzy".

Mniej rzuca. Nie rozumiałam tych słów, zwłaszcza o sowie — były ciemne, bałam się ich.

To dobrze, że on pozwala trzymać się za rękę, jest prawdziwym gentlemanem.

— Kochanie — mówił reżyser — na trzydziestym spektaklu one ci się same wyjaśnią —

Na trzydziestym? Nie doszło nawet do pierwszego. Zdaje się, że z całej roli zapamiętałam tylko te słowa — i do dzisiaj ich nie rozumiem.

— gdybym wtedy nie była w łazience, gdybym zdążyła — Boże — za późno wybiegłam — ciemność, zapalające się światła w oknach, pisk jakiejś histeryczki z balkonu — podtrzymywałam mu głowę krzycząc, żeby nie umierał. Co on wtedy czuł? co on czuł? Ścierałam mu chustką pot z czoła, mówił coś, ale nie mogłam dosłyszeć — różowe bańki pękały mu w ustach. Nie, dosyć, koniec —

Nikt się nie odzywa, tylko ci Polacy za moimi plecami mówią, że to jest normalne; nieprzyjemne, bo trochę rzuca, ale komunikat meteorologiczny zapowiadał burze na trasie. Normalne? Ja, przytroczona pasem do brzucha skrzydlatej, metalowej ryby, miotanej wirami, o dwa kilometry nad ziemią! W mętnej, złej, burej ciemności! To ma być normalne? Dziękuję.

— *Czy już lepiej?*

— *Bez porównania. Przykro mi, że —*

— *Nie ma o czym mówić.*

Przygląda mi się, pewnie zdziwiony, że ściskałam go za rękę. No więc ściskałam, co z tego? Raz w życiu może mu się to zdarzyć.

— *Jeszcze jeden koniak?*

— *Bardzo chętnie.*

Wyspany, uprzejmy, energiczny. Ach, panie! Stewardessa posyła mi chłodne spojrzenie spod rzęs. Trudno, moje złotko, nie każdy ma trening. Jeśli twoja matka słucha radia, to za cztery tygodnie usłyszy mój głos. Będę opowiadać o tej burzy. Wypłacę się za dodatkowy koniak — z lekka ochrypłym głosem starzejącej się kobiety, podobnej do twojej matki. Któregoś dnia, rybko, kiedy zanocujesz w domu, zapyta cię, czy to przypadkiem nie z tobą pani Felicja leciała do Paryża. I opisze ci tę burzę powietrzną ze wszystkimi szczegółami, używając moich określeń —

Och, już się znowu zaczyna! Sztywnieję, spadam, umarłam. Ręka, gdzie jego ręka!

— *Proszę głęboko oddychać, to pomaga.*

Głęboki wdech — wydech. Wydech — głęboki wdech. Kilkanaście razy.

Patrzy na mnie z zainteresowaniem. Może myślałam na głos? Wyobrażam sobie. Co za tekst! Ten oszalały karp, a w nim mój głos, moja modlitwa w przeszłość. Słuchaliby, na pewno. Na szczęście, myśleć można jeszcze bez świadków.

— *Ma pani rodzinę w Paryżu?*

— *Córkę. Jest za Francuzem, inżynierem. Będzie mnie oczekiwać na lotnisku.*

Zwariowałam. Po co ja to mówię?

Ziarenko ondasilu. Lecimy teraz spokojniej.

— *Prawdopodobnie po dłuższym rozstaniu?*

— *Po piętnastu latach.*

— *Domyślam się, że jest pani — zapewne —*

— *O tak, jestem wzruszona. Wie pan, trudno mi się oswoić z tą myślą.*

— *Przepraszam za niedyskrecję. Czy pozostanie pani już z córką w Paryżu?*

— *Ależ nie. Mąż został w Warszawie. Trochę się niepokoję, czy da sobie beze mnie radę. No i syn. Kończy szkołę lotniczą. Puścili mnie tylko na dwa tygodnie.*

Voilà.

Często dorzucam własny tekst i potem autorzy mają do mnie pretensję. Ale cóż? Moje wstawki najbardziej się podobają. Na przykład ostatnio, kiedy Tomasz żądał, abym oddaliła tę dziewczynę, która przychodzi sprzątać. Okazało się, że ma nieślubne dziecko. Jak on to mówił? — *Nie jestem purytaninem, hm, ale jednak kobieta, która się nie szanuje, hm...* — Zdaje się, że według tekstu miałam na to odpowiedzieć: — *Dobrze, skoro tak sądzisz, jutro z nią porozmawiam* — i coś o współczesnej moralności. Ale jak tylko z tym wyskoczył, zaczęłam się śmiać: — *Mój złoty, co ty sobie właściwie wyobrażasz? A może ona go kochała? Nie wszyscy mężczyźni są tacy, jak ty. Jeśli wychowuje dziecko, to trzeba jej w tym pomóc!* — i dzwonię talerzem o talerz, markując zbieranie ze stołu. Osłupiał. A po chwili wystękał: — *No cóż, rób jak uważasz...* — Wyszło to bardzo naturalnie i w tydzień później urzędniczka na poczcie uśmiechnęła się do mnie: — Miała pani rację z tą dziewczyną! — No? Ile przyszło listów? Pięćset, sześćset? Coś około tego. Przeważnie od porzuconych matek ze wsi.

Śmiać mi się chce: trafiłam pod strzechy.

Jestem siostrą samotnych i żoną owdowiałych.

Pocieszam melancholików i niewidomych.

Załoga Państwowej Wytwórni Żarówek przysłała mi album pamiątkowy i moim imieniem nazwała żłobek fabryczny.

Mam modele szybowców i statków, rzeźby z węgla i soli. Przed moim głosem rozstępują się ogonki w sklepach i urzędach, na dźwięk moich słów biurokraci stają się sentymentalni.

Jeżeli kiedyś napiszę pamiętnik, dam tytuł: *Od Ofelii do Felicji, czyli o tym, jak być kochaną.*

Skrzydło jest znowu błyszczące. Niewyraźne, beżowe smugi, widoczne spod strzępów bieli, to ziemia. Po trzecim koniaku czuję się wyśmienicie.

— *A pan? Na pewno urocza żona, dzieci?*

Uśmiecham się i spotykam jego wzrok. Przestaję się uśmiechać.

— *W zeszłym roku straciłem syna. Popełnił samobójstwo.*

Zdrętwiałam. Jest mi okropnie. Po co go o to zapytałam?

— *Sprawa — kobiety... Poza tym były jeszcze inne przyczyny, których nie rozumiem.*

Lecimy przez chwilę w milczeniu, za oknem skrzydło jaśnieje w słońcu, w dole widać proste linie przecinających się dróg, jego dłoń jest ciepła — i przychodzi mi do głowy smutna, zwariowana myśl, że jednak mogłabym być jego żoną.

Za kwadrans mamy lądować w Brukseli.

3

Patitam — ti — rififi!... Śmieszne, jak przylepiła się do mnie ta płyta. Przed wyjazdem w radio: „Rififi" — na lotnisku w Brukseli: „Rififi"! Ostry, wibrujący ton, który mnie przeszywa. Tło muzyczne jest czasem niezbędne. Człowiek by inaczej postępował, gdyby mu częściej grali. Rzeczywistość jest za mało melodyjna i może dlatego ludzie się w niej męczą, kurwią, robią świństwa. Mówią, że w naturze istnieje harmonia. Jakoś dotychczas tego nie zauważyłam. Harmonia? Natura to coś bezwstydnego i nieuzasadnionego. Ta burza była ohydna. Burze mogą być piękne w symfoniach albo w powieściach. Tylko artystów dręczy poczucie wstydu za naturę. Chcą naprawić jej niejasne szaleństwa, wpędzające człowieka w rozpacz. Zdaje się, że to dosyć głęboka refleksja. Tariraram-ti-rififi!...

Puścili akurat tę płytę, kiedy się z nim żegnałam. W coctail-barze na lotnisku w Brukseli. Wypiliśmy jeszcze po trzy koniaki, na wysokich stołkach, przy lśniącym, wężowym bufecie. Barmanka nastawiła tę płytę i poczułam się patetycznie. On, z burberry przerzuconym przez ramię, w sztywnym czarnym kapeluszu, bardzo odpowiednim do jego włosów — i ja, z romantyczną przeszłością wypisaną na twarzy, sentymentalna, mądra i odarta ze złudzeń madame X. W przenikliwym jęku „Rififi" zbliżałam do warg małą szklaneczkę złotobrązowego płynu i uśmiechałam się znacząco, gdy mówił, że będzie mnie pamiętał i że polubił mój głos. Naturalnie — mój głos. Różnokolorowe butelki rozmazywały mi się w oczach, słuchałam, patrząc w ten błyszczący ołtarz z barmanką wykonującą przed nim zwinne ruchy shakerem, i myślałam: „Ach, panie!....". Mówił, że przez cały czas lotu prześladowało go wspomnienie syna i czuje dla mnie wdzięczność, że mógł mi o tym powiedzieć. — Mnie też — odpowiedziałam — dręczyły wspomnienia. — I podziękowałam mu za opiekę w godzinie burzy. Gdy płyta umilkła, barmanka puściła ją jeszcze raz. Dotknęłam jego ręki: — Życzę panu sukcesów na kongresach. Dużo nowych cudownych szczepionek, czy tak? — Roześmiał się: — Nie wiem. Są już zdolniejsi i młodsi. Nie zostało uchwalone, że właśnie mnie się powiedzie.

— Na pewno — powiedziałam — na pewno panu się powiedzie. — I spojrzałam na niego wzrokiem łaskawej czarownicy, spojrzeniem, które przynosi szczęście. Patitiri-tirififi!... tirifififi! Niech wam Bóg pomaga przy wieczerzy.

Więc znowu płynę sama. Krew mam teraz pomieszaną z sześcioma kieliszkami koniaku, lot jest spokojny i majestatyczny, rozparłam się w fotelu, uniosłam brwi z pewnym zdziwieniem. Dobrze, bardzo dobrze.

— *Mój drogi* — mówiłam w przedostatniej audycji — *nasze życie nie jest złe, bo możemy być uczciwymi ludźmi. To najważniejsze. Ja wierzę, że czło-*

viek z natury jest dobry, tylko musi się strzec. Ty strzeżesz mnie — ja ciebie. Człowiek powinien tak żyć, żeby jego sąsiad go szanował. Czy smakuje ci ta nieczeń z buraczkami?

Znów słychać szelesty gazet i rozmowy. Brazylijczycy, którzy podczas burzy szarzeli, z powrotem stali się mlecznoczekoladowi. W cienkich, śniadych palach trzymają pisma ilustrowane ze zdjęciami białych budynków, podobnych do grzybów na tle czerwonych skał.

Nie znam żadnego z tych ludzi, ich myśli, ich krajobrazów. Polacy za moimi plecami mówią, że Francuzi myją się raz na tydzień. Patrzymy na siebie obojętnym, szklanym wzrokiem, nikt nie obchodzi pozostałych.

Podobno na Zachodzie ludzie mniej się sobie przyglądają, są dyskretniejsi. Ale ja będę się przyglądać, ja mogę sobie na to pozwolić, bo jestem aktorką.

— aktorzy to zaprzeczenie dyskrecji — ich twarze — maski imitujące w przesadny sposób prawdziwe ludzkie rysy, rozpoznaję je w mgnieniu oka przez tę ich nieprzyzwoitą wyrazistość — bękarty, udają ludzi serio — uwielbiam ich. Za ten wygląd naukowców, hrabin, ministrów, kokot, zakonników — zawsze trochę za bardzo naukowy, za bardzo ministerialny i zbyt typowo kokoci — kocham tę ich małpią nieodpowiedzialność na rachunek świata, który naśladują, mizdrząc się przed nim i trochę nim gardząc. I to, że nigdy nie robią nic poważnego, co się praktycznie liczy — żadnej dyktatury, wojny, nowej maszyny czy nowych podatków, tak, to najbardziej w nich kocham...

— właściwie kiedy? kiedy przestałam go kochać? Nie wiem. Może w ogóle nigdy. Jedno z dwojga: albo nigdy nie przestałam — albo nigdy nie zaczęłam go kochać. Czym jest to, co inne kobiety nazywają miłością? Tego przecież się nie wie. Każdy zna tylko swoje uczucia i opatruje je przyjętymi nazwami: dobroć — miłość — nienawiść — zło. A jeśli to było tylko moje urojenie, moje nerwy, mój strach? Gdyby został ze mną po wojnie, nie wiem, czy wszystko by się szybko nie skończyło. Ale nie czekał. Ani dnia. Nigdy mu nie daruję, że zdobył się na takie okrucieństwo. Po tych latach odejść bez słowa — jak on mógł tak postąpić? Wyjechał, wrócił po paru miesiącach z jakąś kobietą. Pił. Potem inna kobieta. Dalej pił, pił — puchł z wódki. W tych latach widziałam wszystkie jego role. Wszystkie złe, żadne. Był nabrzmiały i pusty, czułam, że nie chce mu się grać. Życzyłam mu klęsk, nieszczęść, upokorzeń. Zawroty głowy — miałam wtedy zawroty głowy z nienawiści. Do niego, do tych kobiet. Wysyłałam do nich listy z przekleństwami. Żyłam w furii, jak obłąkana, upijałam się i plułam w lustro, złorzecząc sobie za tę tocią wściekliznę, za tę miłość. Miłość! Wiem, co o tym myśleć — przeszłam przez pełne wyszkolenie. Jedna obłędna myśl na jeden obłędny temat, halucynacje na stosie. Wszystko tworzyłam sama, jego obecność nie była mi już potrzebna. Nie widywałam go miesiącami, coraz rzadziej grał. Mówili, że nie potrafił opanowywać tekstów, lękał się większych ról. Co noc wynoszono go z knajpy. Krzyczał: — To ja zabiłem Petersa! — Podobno po kilku kieliszkach bełkotał to w ucho każdemu, kto z nim pił. Miał przy sobie ten niemiecki plakat z fotografią, nie wiem, skąd go wydobył po wojnie. Pokazywał go, rozkładał na bufecie, chwalił się, że Gestapo wyznaczyło nagrodę za jego ujęcie, i opisywał, jak zabijał Petersa. Do niektórych lokali nie chcieli go już wpuszczać. Czekałam. Żyłam ciekawością: co z nim będzie?

— może to wszystko było przeze mnie? może płacił za tę noc, za tę szparę

między tapczanem a ścianą? Zawsze miałam mocniejszą głowę. W tamtyc latach, gdy musiałam z nim pić, on już był zamroczony i walił się na poście gdy ja potrafiłam jeszcze wygłaszać długie półprzytomne monologi o przy szłości, trajkoczącym szeptem wbijać w niego nadzieję — że on wyjdzie, z założymy teatr i będziemy sławni. — Myślisz — szeptałam — że jak s skończy wojna, to nie wynagrodzimy sobie tych świństw, tej nędzy? Z gard im wydrę szczęście! Słyszysz? Musi być za to nagroda i kara, bo inaczej świ zdechnie! — Podniecałam się, miałam w sobie diabelskie siły — mówiłar piłam, mówiłam, przysięgałam, sycząc z triumfu i pasji, w tej ponurej klato o zadymionych ścianach i pochyłym suficie, w tej trzypiętrowej ruderze, gdz nikt nie śmiał wiedzieć o jego istnieniu. Tak, byłam potężna i miałam czaszk jak żelazny dwulitrowy dzban. Sześć kieliszków koniaku jeszcze nic dla mn nie znaczy. Upić — mnie? Spróbujcie.

Teraz na przykład widzę, jak ten pan o gładkich, srebrnych skroniach bie rze chłodny tusz w brukselskim hotelu —

— jak zmywa z siebie moje spojrzenie, mój niedyskretny wzrok — z opalo nego, wysportowanego ciała o pachnącej, mało używanej skórze —

— „Dwa koniaki ponad normę" — myśli, wycierając pierś miękkim, szor stkim ręcznikiem frotté i wspominając z niemiłym samopoczuciem, że uczyn wyznanie tej kobiecie o trochę podejrzanym wyglądzie, zamieszkałej w jeg starym i niesolidnym kraju — na pewno nie powiedziała mu prawdy o swy życiu.

Mój miły panie. Wiemy, czym jesteśmy, ale powinniśmy zachować to dl siebie. Nie trzeba się zagłębiać w wymowę swego życia — lepiej udawać, ż ono jest logiczne. Wykonywać przepisowe gesty na rachunek świata, nie za pominając o tym, że jest się bękartem. Ja to panu mówię. Jestem fachowcem i twierdzę, że istnieją tylko trzy zasady, których należy przestrzegać, chcą zdobyć zadowolenie.

Przede wszystkim: trzymać się za twarz. Człowiek, który potrafi siebi wziąć za twarz, tym samym podporządkowuje sobie innych.

Po drugie: stwarzać ludziom korzystne sytuacje — to jest takie, w któryc okazują się lepsi, niż sami sądzili.

Po trzecie: nie dążyć do pełnego zaspokojenia w żadnej dziedzinie, zwłaszcz erotycznej. Najlepszym stanem jest niedosyt.

To prawie wszystko, co mam do powiedzenia — reszty nie można przewi dzieć.

Przydałaby się krótka drzemka. Powieki mi ciążą, mam spieczone warg Co to za kraj, nad którym lecę? Płowe równiny, rzeka o szarych brzegach Skalda? Wszystko jedno. Zasnąć.

— za dużo gwałtownych scen w moim życiu, świeżych, nie opisanych — t fatalnie, prawdziwe ludzkie życie powinno być naśladowaniem, a nie two rzeniem od nowa; muszą być wzory, szablony, odziedziczone motywy i wątk na tym polega egzystencja — trzeba wypełniać swój czas, jak fryz, znajomy mi scenami i żyć, i żyć jak Pan Bóg przykazał — amen — amen — amen.

— ja nie jestem miarą. Z chwilą gdy w ludziach rozpoznaję siebie, odczu wam to jako ich brzydotę. Miara, którą przykładam do życia, jest zawsz wyższa ode mnie. Gardzę każdym człowiekiem, w którym odkrywam moj własne zło, mimo że sobie je wybaczam.

— wybaczam, darowuję, wydaje mi się unieważnione przez to, że o nim wiem.

— ale to, co wykrywam u siebie, automatycznie zwracam przeciw innym — i zaczynam ich oceniać tym, czemu sama nie potrafię sprostać. Brzydzę się Brazylijczykami za to, że bali się burzy, i Polakami siedzącymi z tyłu — za ich kompleksy wobec cudzoziemców, i wszystkimi innymi, tutaj, w samolocie, ich tępą chęcią życia za wszelką cenę, za cenę życia pozostałych. Jestem taka jak oni. Taka sama — dlatego wydają mi się gorsi.

To nie są chrześcijańskie uczucia, ale to jest miłość. Nie mogłabym istnieć bez nich. Tylko bardzo wyjątkowo miłość polega na czymś więcej.

— Ofelia — Poloniusz — Hamlet. Ja — Peters — on. Gestapo — Peters — on i ja. Wymierzył policzek zdrajcy — nazajutrz znajdują zakrwawione ciało. Mija trzynaście lat — Znowu skrwawione ciało. Żaden z nich nie był winien. I ja — zawsze ja, uwijająca się w śmiertelnej zgrozie, po ciemku, w przerażeniu —

— z trocin, które sypały się z kanapy, gotowałam im obiad — obydwie były z celulojdu, o płaskich, namalowanych oczach, karmiłam je łyżeczką, ubierałam, opowiadałam im fantastyczne brednie — państwo Celulojdowie — z sukna po starej narzucie uszyłam im zielone peleryny, kochali mnie, nikt mnie już potem tak nie kochał — pani Celulojd i pan Celulojd — gdyby nie oni, umarłabym z nudy i strachu —

Nie, nie śpię, nie mogę zasnąć. Oderwać się od ziemi to głupstwo — pozwólcie mi oderwać się od siebie.

O czym teraz myśli ta nasza chuda stewardessa? o lądowaniu w Paryżu czy o tym, jak pierwszy raz dała sobie rozsunąć kolana?

W Paryżu kupię elastyczny pasek, czarny, przezroczysty, w najlepszym gatunku. Tylko dla własnej przyjemności. Będę się w nim kręcić przed lustrem — muszę się odkuć za tamte lata.

— w tamtych latach. Wtedy, w kawiarni, kiedy mnie pytał, czy mogłabym do niego wrócić. Nie, zdaje się, to ja pierwsza powiedziałam. Spytałam: — ...jak w tamtych latach? — a on tylko powtórzył: — W tamtych latach. Płacę teraz za nie. — Nie rozumiałam go. Kilka lat bez kontaktu to jednak dosyć długo w takich sprawach. Czekałam osiem, a gdyby dodać pięć wojennych, to w sumie trzynaście. Trzynaście lat oczekiwania. Na co? Na tych pięć dni? na tę ostatnią noc? na —

— nie mogłam zrozumieć, jak się zmienił, którym kluczem się do niego dobrać. Patrzyłam mu w oczy, przewiercałam go na wylot i pytałam głupio, dlaczego tak źle o nim mówią. Miałam lukę — potykałam się o nią. Milczał, a potem zaczął mi tłumaczyć, że tamto wszystko się nie opłaciło. — Tamto? — spytałam — jakie tamto? — Te lata, w których mnie ukrywałaś — skrzywił się — rozumiesz? powinienem był pójść i dać im się rozstrzelać. — Krzyknęłam ze złością: — Do kogo to mówisz? Do mnie? Nie masz prawa! Jeszcze dziś co noc budzę się z wyciem, że po ciebie przyszli!

— czego on ode mnie chce — myślałam — teraz, kiedy mogę już istnieć. Po co mnie ściągnął do tej zaplutej kawiarni, pełnej waluciarzy? Zagryzałam wargi ze zdenerwowania, że nic nie rozumiem: — Co to znaczy, że nie możesz żyć? Przecież wszystko jest tak jak chciałeś. Chyba ja ci nie przeszkadzam, prawda?

— zaczął kręcić, mówił cicho i niewyraźnie, dalej nie mogłam zrozumieć. O jakiejś kobiecie, z którą zerwał. Nie chciałam słuchać. Potem o wojnie: — Wiesz, oboje jesteśmy nieznanymi żołnierzami tej wojny, dobre, co? — Zaśmiał się i nagle umilkł. Spojrzał na mnie. I wówczas w sekundę zorientowałam się, że on czeka na mój głos z tamtych lat. Siedziałam znieruchomiała ze zdumienia i litości, a może nawet z rozczarowania. — Przestań pić, słyszysz! Musisz z tym skończyć.

— patrzyłam bez czułości na tę obrzękłą, zbyt bohaterską twarz o miękkich wygiętych ustach. Po miesiącu okazałoby się, że już mi na nim nie zależy, na pewno — prawie na pewno. Ale po chwili zaczęłam mówić moim dawnym, syczącym — moim wojennym głosem: — Będziemy razem. Będziesz grał. Możesz grać wszystkie swoje role. To nieprawda, że wojna cię zniszczyła. Przy mnie staniesz się znowu sobą — mówiłam akcentując każdy wyraz i czując, jak zielenieją mi oczy — tylko musisz mnie słuchać. Rozumiesz?

— zapytał, czy nie sądzę, że jest już za późno, i wtedy jeszcze nie przyszło mi na myśl, że powinnam umilknąć: — Idioto, na co? na co ma być za późno? czy myślisz, że będziesz musiał ze mną spać? Nie jestem kretynką. — Wbijałam w niego magiczny wzrok z tamtych lat: — Przestaniesz pić, słyszysz? umieszczę cię w sanatorium. Słyszysz? Zginiesz na trzy miesiące, tylko ja będę wiedziała gdzie. Mój biedny, widzę, że trzeba się tobą zająć, nie umiesz żyć sam. Bądź spokojny, urządzę ci wszystko. Wszystko — słyszysz? — prócz wódki.

— i dopiero wtedy zgłupiałam: powiedział, że od roku nie umaczał ust. Nagle wyciągnął portfel, wyjął te listy — rozsypały się na stoliku. — Widzisz? — patrzył mi złośliwie w oczy. — No, spójrz, przeczytaj. — Wzięłam je, zaczęłam czytać. Pisali o nim i o mnie — o tym, za jaką cenę Gestapo darowało mu życie. Poczułam zmęczenie: listy, znowu listy... — Widzisz — powtórzył — nie wierzą. Nie wierzą, że mogłem się w inny sposób uratować. Nie obchodzi mnie, co o nas myślą. Pokazałem ci je, bo powinnaś wiedzieć, że nawet pod tym względem się nie opłaciło. Gdybym wtedy nie pozwolił ci się przewieźć tą dorożką, dziś mówiliby o mnie jako o bohaterze. — Syknęłam przez zaciśnięte usta: — Podrzyj, wyrzuć to świństwo! — Ludzie w kawiarni zaczęli się nam przyglądać.

— gdy wychodziliśmy, przystanął i uśmiechnął się pytając, czy już słyszałam — czy wiem, co mówiono o śmierci Petersa? Nie, nie słyszałam. — Podobno zabili go Niemcy — uśmiechał się — bo wiesz, wyszło na jaw — dalej się uśmiechał, jakby czymś uderzony — że on był francuskim agentem. — Patrzył na mnie znacząco, a ja zdaje się odpowiedziałam, że nigdy nie wiadomo, kim człowiek jest naprawdę, czy coś w tym sensie, i że niepotrzebnie dał mu wtedy w twarz.. — Zawsze byłam zdania, że wtedy niepotrzebnie dałeś mu w twarz — dosłownie tak się wyraziłam, mszcząc się tym chamstwem za całe osiem lat. Wrócił mi dawny jadowity spokój, znowu rozpoczynałam swoją grę. I w dwa dni później, kiedy rozwieszałam rzeczy w jego mieszkaniu, nie miałam pojęcia, że tak wygląda zakończenie.

Zakończenie! Skończyło się tylko to, czego nie chciałam oddać, co sama sobie stworzyłam. Wydawało mi się, że nie wolno mi odbierać połowy mojego życia — uczciwie nabyłam tę własność. Ale z chwilą, gdy sama odpadła, zaczęło się co innego. Tło — tak, miałam uczucie, że staję się częścią tła — tego, co dotychczas działo się za moimi plecami, w głębi, i czemu dotąd się

e przyglądałam, w czym nie byłam zaangażowana. Bardzo interesujące. To oje nowe, poszerzone, drugoplanowe życie okazało się bardziej podobne do częścia niż pierwsze. Czułam się jak zużyty łuk. Nie musiałam się już naężać ani wyginać, rozluźniło się coś we mnie, no tak, mogłam odpocząć. sunąć się, cofnąć o krok w kierunku własnego tła, obejrzeć z pewnej odleości swoje podeptane miejsce — to bardzo ważne. Po jego śmierci —

— wróciliśmy tej nocy pijani, przez pięć dni piliśmy co noc, i to ja namaiałam — żeby nas wszyscy widzieli razem w knajpie — i to ja otworzyłam no, mówiąc, że w pokoju jest duszno. — Nie zapalaj — powiedział — bo zylecą ćmy. — Napełniłam wannę — plusk wody zagłuszył wszystko, stam naga, gdy rozległ się krzyk z podwórza, wycie tej kobiety. Okno było eroko otwarte, pośliznęłam się w ciemności, ale naokoło wszystkie okna były wietlone. Dlaczego on to zrobił? dlaczego chciał, żebym przy tym była? — aczego zostawił tapczan odsunięty od ściany? —

— po jego śmierci, kiedy zaczęłam grać epizody w „Teatrze Bajek", zrozuiałam, że jest mi zupełnie nieźle. Tamto stało się jakby złą, pomyloną daremną sztuką, w której odegrałam rolę komicznej tragiczki, a teraz usułam się za dekoracje. Trzy, cztery, pięć kieliszków dziennie całkowicie mi tym czasie wystarczało. Rodzina? miłość? mężczyzna? To są sprawy możli- do zastąpienia, trzeba tylko mieć wnętrze.

I fonogeniczny głos, o, to jest konieczne!

Szłam spokojnie, by nagrać swą taśmę. Nie byłam zaskoczona. Po prostu — łyszeli mój tębr. Zaprosili mnie do konkursu na głos pani Felicji, ktoś powiedział, że jako czarownica w *Krainie snów* miałam interesującą rypkę. I dopiero siedząc na krzesełku w dyrekcji, gdy mi komunikowano cyzję, dopiero wtedy poczułam w sobie tę wypaloną pustynię, przez którą nęłam od lat. Proszę bardzo: mogę być panią Felicją.

Ja się nie buntuję, nie oskarżam. Nigdy nie miałam podstaw do oskarżania iata. To, co nas spotyka — od ziemi, od powietrza, od ognia i od ludzi — ważałam za coś naturalnego, z czym trzeba się tylko mądrze targować o cenę. nie pozwalać sobie na obojętność wobec spraw, które nie są wiadome.

Skrzydło jest teraz podobne do noża błyszczącego w słońcu. Do ogromnego trza rozcinającego moje życie na dwie nierówne części. Sowa była córką ekarza? Chciałabym spotkać reżysera, który by mi wyjaśnił, co to właście znaczy — mój trzydziesty spektakl dotąd jeszcze nie nadszedł. Ale czy aby pewno wiemy, czym jesteśmy? —

To, kim człowiek się staje, zwykle jest poprzedzone błyskawiczną ofertą. tedy zaproponowali mi, żebym go przewiozła — i oto rezultat: ja z tamtych t. Następne engagement było mniej ryzykowne, nie miałam powodu odmaiać. I w rezultacie ja, pani Felicja Konopkowa, lecę na spotkanie swej córki Paryża.

Ale doprawdy, czy to jest istotne? Wiemy, czym jesteśmy — nie domyślay się, czym będziemy za rok — zapominamy, czym byliśmy dawniej. Mój awdziwy los polega nie na tym, co się ze mną staje, lecz na tym, jaka się anę — i myślę, że nigdy nie będzie to do końca wyświetlone, bo niesposób zesłuchać wstecz wszystkich swoich taśm, aby się ocenić jako osiągnięcie. Starszy pan w tropiku, który w czasie burzy mówił do stewardessy po fransku, przesiadł się na wolne miejsce obok mnie.

— *Vous permettez, madame?*

— *S'il vous plait, monsieur. Naturellement.*

Czerstwa, apoplektyczna twarz z przystrzyżonym wąsem, około sześćdzi siątki, trochę podobny do Tomasza. Przygląda mi się. Nic mi to nie prz szkadza.

W dole pod nami lekkie, strzępiaste obłoki. Biała para nad rozgrzaną, op lizującą ziemią. Lecimy teraz niżej. Zmieniamy kierunek — pejzaż staje s nieco ukośny w stosunku do skrzydła.

Siedzę wyprostowana, uśmiechnięta. Wiem, że Polacy za moimi plecar rozpoznali mnie już przedtem i znowu będą się przysłuchiwać mojej rozm wie z sąsiadem.

— *Oh, oui, Varsovie est une ville tres intéressante.*

Właściwie zupełnie miły, kulturalnie wygląda. Papierosik? Oczywiśc z korkowym ustnikiem.

— *Oui, c'est vrai, la reconstruction de la capitale est miraculeuse.*

Płyniemy. Przesuwamy się przez wielkie, jasne smugi rozpylonego światł Za chwilę zobaczę pod sobą Paryż.

Czy nie zgubiłam torebki? Nie, jest na swoim miejscu. Lusterko? Na szcz ście nie pękło. Muśnięcie puszkiem, odrobina czerwieni. Muszę przyznać, mimo długiego lotu wyglądam zupełnie nieźle. Na wszelki wypadek tabletk miltownu. Numer *Przekroju* wystaje mi z kieszeni płaszcza. Z lotniska wyś kartkę do Tomasza: *„Kochany, podróż była bardzo piękna...”*. Odczyta mo słowa w audycji za dwa tygodnie. Niech wiedzą, że o nich pamiętam.

Kwit bagażowy — torebka — rękawiczki —

Czy wszystko? Tak, wszystko.

Zapinać pasy? W porządku.

Lipiec 1960

Kazimierz Brandy

Roman Łoboda

DRZEWIEJ

A w naszym kraju
drzewa są płaskie
od każdej strony

a stron jest więcej
niż stronic w świecie

Chodzę po lesie
tak zastroniony
i szukam wyjścia
z tej okrąglizny
której nie widzę

a tylko czuję
kłujące leśnie
i zapach trześni
w tym wklęsłym lesie

I wzywam siebie
do okrągłości
która mi krąży
po całej skórze

I śpiewam echo
które ucieka
w drzewne tunele

Tak wstępujący
na sam szczyt lasu
ślepy żywiczny
drzewiej zgubiony
czuję jak kora
wkoło obrasta
mnie z każdej strony

LICZENIE PIASKU

Zbigniewowi Bieńkowskiemu
i przeciw Niemu

Ta gruba „nicość”
jest przesuwalna
a ból jaki sprawia
w chwilach napięcia i ciszy
świadczy że jednak jest
czymś w rodzaju muru
i osypuje wyciągniętą rękę
czerwonym pyłem

Gardzę abstrakcją
jeżeli jest
poza myśleniem
przeczuciem i
tęsknotą o rzeczach
niewynikłych z siebie
lecz nieuniknionych
za ścianą pełną kwitnienia

Na styku
światów rzeczywistych
lecz poza dotykiem i mikroskopem
rzucamy kości
grając o wzór
na nieginącą energię
i niezgubioną świadomość którą
niektórzy nazywają duszą

Materia u nóg im płacze
Patrz jak grubieję
Nawet powietrze
(jeszcze do końca nie zbadane)
kamienieje na krańcach

Rozwiń mnie
nitkę światła
Jestem dotykalna
lecz ręce masz nieporadne
i wierzysz tylko w układy
wiernie odbite
w tobie

Zrób ze mnie
różę

i plexus solaris
Zamieszkam w twoim
dostojnym brzuchu
będziemy szczęśliwi
ty i ja

Za każdym krokiem
mur na kółkach matematycznych
jedzie podzwaniając ziarnkami żwiru
i pyłem niebieskim

Kamień
monstrualnie rozrasta się
w głąb poza jądro
równik rzędną i odciętą
od naszego widzenia
udając niebo
Ono zaś krzepnie
na naszych oczach
zamienia się w punkt
najcieńszy kolec
przestrzeni

Abstrakcją jest żywopłotem
za którym sady pełne kwitnącego
piasku i wędrujących korzeni
opadają mgłą na nasze zmysły

Ogłaszam powszechną rewizję zmysłów
liczenie piasku wzorem
Einsteina i Przybosia
z uwzględnieniem ziarnek
mniejszych od jądra a niezobacznych
oraz większych od słońca
a niewidocznych

Roman Łoboda

Julian Wołoszynowski

PRZED WSCHODEM KSIĘŻYCA

— Pamiętam jak dziś — opowiadał pan Aleksander — kiedy pojechałem z biednym naszym Erazmem do tych Włoch, wyglądał już, panie dobrodzieju mój, bardzo kiepsko. Skóra, kości i kawałek utrapienia. Ale koniecznie chciał zobaczyć te tam cuda, jak mówił, malarstwa, rzeźby i czego tam jeszcze. Powiadam do niego: „Panie dobrodzieju mój, to ci nic nie pomoże, kochany, lepiej się leczyć". A on na to: „To mnie najlepiej uleczy". Myślę sobie, i tak mu niewiele z tego świata zostało; państwo Zaruscy, odkąd wydzierżawili jego schedę, gospodarują bardzo porządnie, tenutę regularnie płacą; cóż robić, chyba jechać. Tośmy pojechali. Byliśmy w Wenecji, w Rzymie, we Florencji i gdzie tam jeszcze, nie pamiętam, aż zajechaliśmy do Neapolu. A Erazm mi powiada: „Wiesz, jak to się mówi? *Vedi Napoli e poi mori*". Coś tam pamiętałem z łaciny, i chociaż szkół regularnie nie kończyłem, tyle co w domu, od ojca-dobrodzieja i od uczonych braci posłyszałem, od razu strzeliło mi do głowy, co to znaczy. „Ano — powiadam — panie dobrodzieju mój, przysłowia są od tego, żeby coś lapnąć, kiedy się nie ma czego innego na końcu języka." Bo mnie już trochę zezłościł. Chodzę koło niego jak ta głupia niańka, dzień i noc, i żeby się choć do mnie uśmiechnął. To nieraz mu mówię: „Erazm, kochany, uśmiechnij się!" Ale wtedy to było jeszcze gorzej. Nawet uśmiechał się na jedną chwilę, ale tak boleściwie, że mi się płakać chciało. Myślałem sobie — to już niechaj będzie lepiej posępny jak ten sęp, osowiały jak ta sowa. Dawniej nigdy o śmierci nie mówił, chciał się leczyć. A teraz, biedaczysko, raz po raz potrącał o tę jedną strunę, najboleśniejszą. Kto wie, może byłby wielkim malarzem, gdyby Bóg go zachował. Nieraz patrzę, a on schował się w drugim pokoju i coś rysuje albo maluje. Ale tak dużo nie namalował wtedy we Włoszech, więcej rysował. Bogiem a prawdą, nie bardzo się na tym znam. Jakiś francuski malarz, któregośmy poznali we Florencji, mówił, że to genialne, ale Francuzi są gadatliwi i nieszczerzy: może w oczy mówił to, a za oczy co innego, nie wiem. Ale Erazm, panie dobrodzieju mój, był pewny, że to, co rysuje, jest dobre, czasem lepsze, czasem gorsze, ale dobre. I to, co mnie więcej się podobało, nazywał „gorsze", a co się wcale nie podobało, nazywał „najlepsze". Ano, nie będę się z nim kłócił — myślałem. Nic mnie to w końcu nie obchodziło, tylko rad byłem, panie dobrodzieju mój, że ma się, biedaczysko, czym bawić. A niech się bawi, Bóg łaskaw. Ale

co najdziwniejsze, to to, co on rysował. Tego już nie mogłem zrozumieć. Bywało, siedzi i patrzy w okno. Obrazki śliczne za oknem, jakby już namalowane, niebo włoskie bez jednej chmurki, dziwne kwiaty i drzewa, kolorowe domy i kolorowe ubrania ludzi, nie tylko kobiet, ale i mężczyzn, wprost z natury można malować. Gdybym tak umiał malować, jak nie umiem, to bym od razu wziął farby, pędzel, panie dobrodzieju mój, i na płótno, na płótno; albo na papier. Ale Erazm, kiedy mu to radziłem, machał ręką. „To nie jest ważne" — mówił. „Ależ tak malują wszyscy — mówiłem. — Biorą z natury i przelewają, a potem jest jak żywe." Ale on, chociaż mnie we wszystkim słuchał, wtedy śmiał się ze mnie. Mogłem go tylko przypadkiem podglądać, jak rysował. Prosił, żeby go zostawiać na ten czas samego. I chyba wtedy czuł się ze zdrowiem najlepiej. Ale co on rysował, zaraz wam powiem. Oto — jak podglądnąłem — odwracał się nagle od okna, od tych wszystkich najpiękniejszych widoków, zasłaniał oczy dłońmi na chwilę, a potem zaczynał wpatrywać się w gołą ścianę albo w sufit, czasem w podłogę, a tam we Włoszech to są najczęściej kamienne posadzki z takich płytek. I wszędzie widział ludzkie twarze. „Skąd ty to wziąłeś?" — pytałem go nieraz. „Ze ściany — mówił — z sufitu, byle z czego." I śmiał się. „Ależ tam niczego podobnego nie ma" — mówiłem. „Bo ty nie widzisz, ale tam to wszystko jest, trzeba tylko zobaczyć." W imię Ojca i Syna — myślę. Może z nim niedobrze na umyśle? Jak może widzieć to, czego ja nie widzę ani inni ludzie, chyba że mu się coś przywiduje. I na pewno przywidywało się. „Ależ w ten sposób to można i w Serbach rysować, niekoniecznie we Włoszech" — powiedziałem kiedyś, bo wiedziałem, że nasze pieniądze się kończą i trzeba wracać. „A można — powiedział. — Ale dopiero we Włoszech, kiedy zobaczyłem, jakie tu jest powietrze i co przede mną wszyscy wielcy pokazali w sztuce, zrozumiałem, co potrafię, sam, bez niczyjej pomocy. Rozumiesz?" — zapytał. Żebym tak dobrze zrozumiał, to nie powiem — pomyślałem, ale powiedziałem: „Rozumiem". Mieliśmy pokoiki dwa w Neapolu, takie nieduże, ale ładne pokoiki, jeden z balkonem, a przed nami był widok na Wezuwiusz. Nie powiem, żeby mi się szczególnie podobał ten widok. Jakoś mnie to, panie dobrodzieju mój, niepokoiło. Licho go wie, a jeżeli nagle ten diabeł wybuchnie. Przecie wtedy też nikt się nie spodziewał, że wybuchnie, a jak lawa się polała, to nie było czasu uciekać. Więc nawet myślałem, co by to było, gdyby wybuchnął, jak bym ja sobie dał radę z Erazmem, przecie go woziłem na wózku. I na te wystawy po muzeach, i na spacery też woziłem. Dawniej jeszcze mógł chodzić o kulach, teraz mu już było coraz trudniej, paraliż postępował. Więc jak Wezuwiusz pykał fajkę, jak to się mówi, i trochę dymu wypuszczał w dzień, a w nocy to nawet ogień było widać, tylko taki inny trochę ogień niż zwykły, bo różowy, to byłem spokojny. Ale gdy zdarzało się, że się niby zaciągał i nic nad nim ani dymiło się, ani paliło, to byłem niespokojny. A nuż się przyczaił, diabeł, i jak plunie, a potem jak poleje się rzeka lawy, jak ognisty — jak powiadają — wodospad, to co my zrobimy? Przeliczałem w pokoju pakunki, które mieliśmy ze sobą, i myślałem, co koniecznie trzeba będzie wziąć ze sobą na wózek Erazma, tak żebym mógł i brata ratować, i te trochę rzeczy. Tam w Herkulanum i Pompei, gdyby ludzie wiedzieli, co ich czeka, na pewno by się dużo uratowało. Ale jakoś, chwała Bogu, nic się za naszego pobytu nie stało. Gorsza sprawa była z tym, że Erazm chciał koniecznie pojechać

z wycieczką na sam Wezuwiusz. Powiedział, że to jest mu potrzebne więcej niż życie. Gdyby był dzieckiem, dałbym mu w skórę i koniec. Ale przecie wiedziałem, że jest moribundus. Więc pojechaliśmy z wycieczką. Drogo to kosztowało, bo i muły, i przewodnicy, i taki jeden młody Włoch, co zastąpił mnie przy wózku Erazma, i zapasy jedzenia na drogę, ale pojechaliśmy. Trudno opisać, co wtedy się zobaczyło. Gdy czasem to sobie przypominam, myślę, że chyba było to nieprawdziwe, że chyba to był sen, bo czasem takie się zdarzają — zobaczyliśmy pod sobą ziemię, taką piękną, i takie piękne dokoła niebieskie niebo, no i morze, a wszystko jakby nieprawdziwe. Ale to jeszcze w głowie się mieściło. Potem dopiero, panie dobrodzieju mój, znaleźliśmy się na księżycu, a potem jakby, Boże broń, w piekle. Na księżycu to, chwała Bogu, nikt jeszcze za życia nie był, ale mówią, że tam nie ma życia, bo nie ma wody. Ot, mówią, a kto to sprawdził, jeżeli nikt tam nie był? Ale można sobie wyobrazić, że tak tam wygląda, jak tu na Wezuwiuszu. A wiatr... Powiadam wam, że jak się idzie tym zboczem dookoła, skąd ścieżka prowadzi do krateru wulkanu, to zdaje się człowiekowi, że go wiatr porwie i rzuci na dół, na łeb na szyję, właśnie w przepaść. Wiatr taki silny, powiadam wam, że nie macie pojęcia. I taki z tego piasek w oczy, piasek szary z czarnym żużlem zmieszany, i to wszystko leci w oczy, że aż trzeba oczy mrużyć. Może wtedy był większy wiatr niż zwykle, tego nie wiem, ale wtedy był bardzo silny. No, i podchodzimy powoli do tego krateru, kobiety piszczą a i mężczyźni trochę się boją, chociaż udają, że nie. Wziąłem drążek od wózka z rąk tego Włocha, co wiózł Erazma, i powiadam: *„Grazie”*, to jest „dziękuję”. *„Prego”* — powiadam, to jest „proszę” — ja już sam dalej będę popychał. Włoch, widać, zrozumiał po polsku, bo powiada *„bene”*. Podwiozłem Erazma z wózkiem do samego krateru, patrzymy, a tam ni to wielka studnia, ni to sadzawka, w której zamiast stojącej wody jest ruchome błoto. Ki diabeł — myślę. Gdzie to ja już widziałem, taki krater z lawą? A że widziałem, to na pewno. To przecie jak smoła gotująca się w kotle. I że niby kotły ze smołą w piekle tak wyglądają, tylko diabłów tu nie ma z widłami. Sam nie wiem, jak mi to przyszło, ale przeżegnałem się znakiem krzyża. A jeżeli teraz właśnie wulkan wybuchnie, i to bez uprzedzenia? A gdyby nawet uprzedził, że wybuchnie, i tak by to mało pomogło, bo jak mi tu z Erazmem na wózku uciekać, po tej wąskiej ścieżce na zboczu, przecie wszyscy zaczną się pchać, uciekać, chorego-kalekę na Boży los zostawią, a tu jeszcze ten wiatr w oczy, że ustać trudno. Ale Bóg był łaskaw, nic nie było. Mówiono nawet, że krater jest dzisiaj spokojniejszy i choć kamienie, nie takie duże, ale zawsze, wylatywały w górę z wulkanu, razem z rudym jakimś dymem i czarnym kopciem, nikomu nic się nie stało i wróciliśmy cało do Neapolu. Choć miałem trochę stracha, ale i na Erazma patrzyłem. Nie wiedziałem, co się z nim dzieje, bo nie odpowiadał na moje pytania, tylko machał ręką, żeby mu nie przeszkadzać patrzeć. I wiecie, do czego jeszcze było to podobne? Do tych śliwkowych powideł w kotle, które tu smażycie. O, i księżyc w pełni wyszedł zza chmur. A myśmy z Erazmem tam byli, jak Boga kocham, na księżycu! Niech w Bogu spoczywa, biedny chłopiec.

NIEDŹWIEDŹ

I wtedy weszła dziewczyna. Była więcej niż piękna. Miała twarz dziecka, ciało młodej kobiety.

— Nie chodź tak późno, Marynka, a to niedźwiedzie cię zjedzą.

— Oj, tatku, tatku, jakie ty jeszcze dziecko. Niedźwiedzi się nie boję, tylko dzi. Sam wiesz.

— Dobrze już, dobrze. Przywitaj się z panem i siądź sobie w kątku.

— To wasza córka? — zapytał młody chłopiec.

— Tak, córka, panie. Tak, córka. Za mąż ją wydaję.

— A ja nie pójdę za mąż — odezwała się, schowana za piecem.

— Ot, widzi pan, takie teraz dzieci. Wstydziłabyś się tak mówić. Ten pan erwszy raz cię widzi na oczy.

— No, to co? Czy ja co złego mówię?

— Ot, przerwała nam rozmowę, panie — powiedział stary Hucuł.

Miał na sobie koszulę wyszywaną, wypuszczoną na spodnie, wyszywany ożuszek, czarne samodziałowe spodnie i łapcie.

— Cóż, wypić z dobrym człowiekiem zawsze można — powiedział, pykając jkę.

— A papierosa nie lubicie, panie gospodarzu?

— Przywykłem do swego tiútiunu.

Pykał fajkę.

— A toż nie wódka, tylko miód — powiedział.— Oj, ty Marynka, Marynka.

— Co, tatku?

— Nic, tylko mówię. A pan to inny niż nasi panicze.

— Dlaczego?

— Bo pan jest grzeczny.

— Dziękuję.

— Nie trzeba mnie dziękować, panie, tylko Panu Bogu i pańskim rodzi- om. Marynka! Daj. Tam chyba jest jeszcze z jedna butelka miodu.

— Jest.

— To dawaj.

Dziewczyna spojrzała przelotnie na gościa i szybko poszła za piec.

— Mogłaby mieć już dzieci. Ma dwudziesty rok — powiedział ojciec.

— A nieprawda — odezwała się zza pieca.— Dopiero dziewiętnaście.

— Widzi pan. Niechbym ja tak odpowiedział mojemu ojcu albo mamie.

— No cóż, czasy się zmieniają — powiedział młody chłopiec.

Dziewczyna wychyliła się zza pieca, zerknęła na gościa i znowu się chowała.

— Oj, Marynka, przerwałaś nam rozmowę. A tak dobrze się rozmawiało — owiedział stary.

— No, to pójdę sobie.

— Dokąd?

— Przed chatę.

— Nie bądź głupia. Pan student już się z ciebie śmieje.

— Nie, wcale się nie śmieję.

— Pewnie ojciec temu panu jakieś bajki opowiadał.

— Bajki. Niech będzie i bajki.
— To było bardzo ciekawe.
— A o czym? — zapytała, wyjrzawszy zza pieca.
— O niedźwiedziu — powiedział młody chłopiec.
— O niedźwiedziu? To nie. O niedźwiedziach nie lubi opowiadać. Tylko straszy niedźwiedziami.
— Widzi pan? No, tak. Widzi pan, tutaj pod górą to tylko jedna moja wielka chata. Innych nie było i nie ma. To moja chata, mego ojca chata mego dziada-pradziada chata. Dziadowie-pradziadowie byli dziedzicznymi wójtami tej wsi i het okolic. A tam, na prawo od chaty, dwóch kosiarzy co kosiło, co im płaciłem i poszli, to mój owies kosili. A za chatą widać pnie bo księżyc świeci. To moja pasieka. A wsi stąd nie widać, bo wieś za górą tylko moja chata po tej stronie. My tu, panie, z dziada-pradziada. Szlachta od króla Batorego. Mam tu jeszcze lasu kawałek nieduży, a reszta to wszystko lasy hrabskie.
— A niedźwiedzie?
— Są jeszcze, mniej niż było, ale są. Szkody robią.
Dziewczyna zapaliła kaganek, wyszła zza pieca i postawiła garnuszek z olejem i z płonącym blado pływakiem na stole. Szła cichutko przez chatę, osłaniając małą, niemal dziecinną ręką światełko, podobne do błękitnego błędnego ognika. Jakaś duża, zabłąkana do chaty ćma od razu spłynęła ze ściany, poleciała do światła, opaliła sobie ciemne, duże skrzydła, podobne do płatków bratka, i ciężko spadła na stół, okręciła się parę razy i umarła.
— Skończyła życie — powiedział stary Hucuł. — Tak wszystko się kończy. I wszyscy pójdziemy w tę drogę.
Dziewczyna odeszła od stołu, ale nie schowała się za piec. Wzięła stołek zza pieca, niski góralski trójnóg, i usiadła pod oknem. Widać ją było wyraźnie w smudze księżyca.
— Pytał pan, kiedym go pierwszy raz zobaczył. To już było dawno, dawno. Miałem wtedy lat dziesięć, a żyję nie od wczoraj. Mam już... A pan jak myśli? Ile mam lat podług pana?
Tu trącił się z swym młodym gościem kuflem miodu.
— Czy ja wiem? Jest już chyba z pół setki.
— Dorzućcie, panie, jeszcze piętnastkę. Na Dmytra skończę sześćdziesiąt sześć lat. Bo imię moje Dmytro.
— Chwalić Boga. Na przyszłość — jeszcze więcej.
— Dziękuję. Wam, paniczu, także. Każdemu tyle, ile Bóg przeznaczy. Nie warto rachować.
Dziewczyna pochyliła się na trójnogu i podparła palcami brodę. Spojrzała przelotnie na gościa i znów szybko odwróciła się do okna. Na niebie księżyc to mętniał za chmurami, to się rozjaśniał, rzucając uroki na ciemne, lesiste szczyty Karpat.
— Otóż miałem wtedy, jak mówię, lat dziesięć, nie więcej. Jak dziś pamiętam. Nena przyszli zza góry do mego nieboszczyka tatka.
— A któż to jest „nena"?
— Mojej nieboszczki matki brat — nena.
— U nas mówią „wujko".
— A gdzie to u was, panie?

— Ja sam jestem z Podola, zza Dniestru.

— U was, panie, wujko, a u nas nena, ale to wszystko jedno. Otóż nena ogadali sobie z tatkiem i tu tatko mnie wołają: „Dmytro, chło...! Chłopcze, hodź no tutaj". Podszedłem, a tatko mówią: „Jutro raniutko pójdziesz Marynką na tamtą stronę i popasiecie oboje z Marynką nenowe rowy".

Dziewczyna podniosła się spod okna i przysunęła się ze stołkiem trochę liżej do stołu.

— To nie o tobie, Marynko, mowa — powiedział stary Hucuł.

— Ja wiem — powiedziała i uśmiechnęła się po raz pierwszy do młodego hłopca.

Zarumienił się i spuścił oczy.

— A ja mówię do tatka... — powiedział stary.

Ale fajka mu zgasła.

— Daj, Marynko, przypalić.

Zawinęła się i przyniosła sosnową drzazgę. Przypalił od kaganka tytoń fajce, wciągnął mocno dym w płuca.

— Ot, tak... — powiedział.— A ja mówię do tatka: „Na co nam nenowe rowy paść, kiedy mamy swoje?" A tatko wtedy do mnie: „Tyś słyszał, com i powiedział? No, to i milcz, żeby tobie kiepsko nie było". Widzę ja, że już ak musi być, jak tatko powiedzieli. Idę do mamy i mówię: „Gotujcie, mamo, ułysza dla nas z Marynką — jutro idziemy na tamtą stronę nenowe krowy aść". Wstaliśmy oboje z Marynką — Marynka to była moja siostra — jeszcze rzed świtem. Mama dają mnie garnuszek z kułyszem, a ja mówię: „Mamo, do kułysza co?" A mama mówią: „Ty durny. Będziecie nenowe krowy aść, a ty się kłopoczesz, co do kułysza? Mleko będzie do kułysza". Poszliśmy Marynką na tamtą stronę — Marynka była ode mnie o rok starsza — i wyędziliśmy krowy do lasu. Była w lesie halawa wielka...

— A co to „halawa"?

— Mówią także połonina. Otóż była w lesie połonina wielka. Krowy porozhodziły się, pasą się sobie z rosą. Słoneczko podeszło w górę, grzeje. Dobrze nnie. Siadłem sobie na pniaczku i patrzę się na krowy. Marynka pobiegła wiatki zbierać, a ja garnuszek z kułyszem tom zawinął w chusteczkę i poviesił na drzewie. „Niechaj — myślę — krowy się napasą, wyrzucimy kułyza z garnuszka na chusteczkę, nadoimy mleka i pośniadamy sobie". Kiedy ja atrzę, a On idzie...

— Niby kto? — zapytała dziewczyna.

— A właśnie on — niedźwiedź. Podniósł się na dwie łapy i idzie. Podszedł o jałówki, uderzył ją po krzyżach i powalił. Tom się przestraszył.

Dziewczyna przesiadła się na ławę, na której siedział ich młody gość.

— Schowałem się za drzewo i patrzę, co będzie, a sam sobie myślę: „Jak n mnie zobaczy, to ja wlezę na drzewo". Krowy porozbiegały się, a on siadł na ałówkę i rozdarł ją na dwoje. Ale nie zjadł. Bo on mięsa nie je, tylko lubi ochłeptać ciepłej krwi, a mięsa on nie je, nie. Pobawił się trochę koło tej ałówki i poszedł. „Chwała Bogu — myślę — że poszedł. Ale gdzież to moja Marynka?" I straszno mnie, i siostry szkoda. Tom zaczął hukać. „Marynka! Marynka!" Nie odzywa się. Tom trochę poczekał, żeby on odszedł dalej, potem tom sam zaczął szukać Marynki. Tom znalazł ją pod drzewem. „Ma-

rynko!" Milczy. Oniemiała. A nie minęło dwóch dni, nie było już Marynki. Umarła. Ot tak tom go pierwszy raz zobaczył.

Marynka oparła dłonie na stole, położyła na nich czoło i zaczęła szlochać.

Młody chłopiec nie wiedział, co począć. Chciał ją objąć za ramiona i przytulić do siebie. Czuł jej młode gorące ciało tuż przy sobie, ciało młodej kobiety o twarzy dziecka, która miała należeć do innego. Była więcej niż piękna. Chciał scałować jej słone łzy na dziecinnych, słodkich policzkach — to byłoby takie proste. Ale życie nie jest proste, więc zapytał starego o to, co go tera: najmniej obchodziło:

— A czy jest ich jeszcze dużo w lesie?

— Nie rachowałem, panie — odpowiedział.— Mniej niż dawniej było, al są, szkody robią. To kartofle powyrywają, to owies potratują, to do pni pod chodzą, miodu szukają. A strzelać do nich nie dają. Nie wolno. Powiadają „Szkoda". Zachować na polowanie dla hrabiego. Szkoda? A ludzi to nie szkoda? Czego płaczesz, Marynko? — powiedział stary, kładąc jej czule rękę na głowie.

— Abo siak, abo tak — odpowiedziała podnosząc głowę i obcierając rękawami od koszuli łzy na policzkach i pod oczami.— Niech już teraz będzie jakiś koniec ze mną, krótko i jasno. Abo go sobie zabierzcie ode mnie, jeżeli wam mnie szkoda, a jak nie, to wezmę rusznicę i sama go zastrzelę. Abo siak, abo tak!

— Co ty, Marynka, zbiesiłaś się czy co? Marynka! A my sobie z panem gadu-gadu, a tutaj chmurzy się.

I rzeczywiście, księżyca już nie było w chacie. Pociemniało od okna. Ktoś cicho uchylił drzwi.

— A tutaj chmurzy się — powiedział nowy gość.

Gdy wchodził przez drzwi, musiał się schylić, taki był ogromny.

— Dobry wieczór — powiedział, zacierając łapy i kołysząc się podszedł do stołu.— Trzeba iść, Dmytro, owies zgarnąć, bo może Bóg deszcz posłać. Chodźcie ze mną, ja wam pomogę. Moje—twoje, twoje—moje.

— Nie! — krzyknęła Marynka. — Nie, bo będzie nieszczęście! ...Nieszczęście

Julian Wołoszynowski

Marian Grześczak

BUDOWANIE

Na koniec znalazłem poddasze przy ulicy matejki
Mógłby tam umrzeć słowacki a nawet lautréamont
Taka pieczara co ma w brzuchu kafle
I dwa kaloryfery pod ścianą pilśniową

A w brzuchu ma pieczara dwa kawałki mięsa
Dwa są stropy drewniane oryginał sosny
Szumi dziewczynie sosna ja jestem daleko
Pomywaczka za oknem ja jestem najdalej

Tak wszystko jest na miejscu
Cała obrzydliwość że muszę o tym pisać
Gdzie mnie nigdy nie ma

Powiadam starej klucze biorę je w milczeniu
Tak mniej więcej codziennie o dziesiątej wieczór

Mogę myśleć o grobie bo tam nie ma światła
Ani wody tam nie ma ani demokryta

Tak wszystko jest na miejscu
I ja jestem człowiek
Nieheblowana deska i nic ze snobizmu
Może panowie artyści zechcą tu zamieszkać
Piła tu dla estetów sentyment w strugarce
I ołowiane rury jak srebrne armstrongi
Może się dudy znajdą i jeden poznanizm
Instrument na cykorię i dwa kilo masła

I wszystko tu naprawdę stoi obok siebie
Może panowie artyści zechcą mnie odwiedzić
Będzie oda do słońca nieskończoność łezki
Z którą do twarzy bywa wszystkim optymistom

Wiersz jest szorstki i z kurzu nawet nieco serca
Bo nęci mnie ta martwa przestrzeń między dwoma
Powiedzmy prosto między
słowem
stołem

Nie słowem bo jest samo polem niedomówień
Nie stołem rzecz skończona i przez to tandetna

Czego tu więcej słowa czy więcej tu stołu
Pomiędzy mną z którego wysnuwa się przestrzeń

To już odkrył supervielle i sławił kosmosy

Wszelako jeśli mówię że jest nieco serca
Rozpatruję stół z punktu swojego doznania
I słowo rozpatruję w ten mniej więcej sposób

Stwarzam się słowostołem sam sobie na przekór
Tak zatem opisując głośno tylko myślę
Co jest dawaniem rzeczy własnych cech istnienia
W istocie idzie o rzecz trzecią i rzecz suwerenną

Ten krajobraz z heblami w czterech rogach stropu
Wypowiada się za mnie ułożeniem cieni

Ten gwóźdź wtłoczony w drzewo rekwizyt klasowy
Wypowiada się za mnie pochyleniem grzbietu

Ten świder który stolarz rzucił na biel deski
Wypowiada się za mnie samoistnym błyskiem

Ten brak łóżka brak krzesła brak szafy brak światła
Wypowiada się za mnie przez fakt nieistnienia

Wszystko jest samo w sobie skłonne do refleksji
Estetyka powierzchni kształt sprawdzony dłonią

Ale otwórzcie oczy i zapalcie światło
Tu nic nie ma prócz zimna i szczypty oschłości

Napiszcie teraz wszystko jak jest i jak nie jest
Że słońce tu zaczęte i że ja tu jestem

To spruję wam to słońce wełna po wełence

NÓŻ

Nóż połyskliwa ryba z płetwą rękojeści

Albo tak nóż

Ten większy przede wszystkim ostry król szuflady
którego przeznaczenia trudno się spodziewać

Znam go dobrze to mój jedyny towarzysz

Kiedy w szafie zabraknie baraniny lub sera
On wiernie czeka na czasy triumfu
On przypomina mi dźwięczną twardość złotówki
On kiedy białka oczu zaczerwienią się nazbyt
pozwala się miękko przesunąć po moich źrenicach
Palce jakiej kobiety delikatniej i pieszczotliwiej
dotkną powieki niż on

Dobrze jest mieć zaufany wierny nóż

Bywają dni że jest mi toporem pod korzeń chleba
Powiadam wtedy jesteś dla mnie dobry jak matka

Ale są takie dni kiedy mu powiadam
ty jesteś dla mnie dobry
poderżnij mi gardło

REKRUCI

Myślicie pewnie jest jakaś przesada w cywilizacji

Idziemy czwórkami
czwórkami to znaczy każdy z osobna i nie ten sam

Na piątym kilometrze piachu
wrzosy kieleckie dobiły do moich zelówek

idziemy czwórkami

Największy strach jest ten żeby wytrzymać
w skwarze i w rowach

Po trzydziestu godzinach dumy
uczyniłbym cokolwiek

Nikt z nas naprawdę nie umie pomyśleć
o straszliwej wojnie

Nie widzi siebie w nagłym błysku za plecami
choć zna to światło z lekcji poglądowej

A wy myślicie jest jakaś przesada w cywilizacji

Wieczorem pije się wodę
i czyta listy przy papierosie

Można myśleć o najbliższych
układając mundur polerując buty

Każdy ma swój karabin
ten staroświecki argument

Co sprytniejsi wyczyniają sztuczki
i śpiewają u okien pomywaczek

Każdy jest sam
to nie jest takie łatwe jak nam się wydaje w szeregu

Marian Grześczak

Lesław M. Bartelski

OKNO

(FRAGMENT WIĘKSZEJ CAŁOŚCI)

Pierwsze złoto na liściach zaznaczało się nieśmiało drobnymi żyłkami i choć szła już jesień, zieleń w parku pofortecznym i na wałach była jeszcze mocna. Miasto jednak wyglądało jak poszarzałe i posmutniałe. Germanizowano Zamość na gwałt, z ulic usuwano polskie nazwy, na ogrodzeniu szpitala św. Mikołaja wisiała tabliczka z napisem „Robert Koch Strasse". Czerwone flagi z czarnymi swastykami zwieszały się martwo z frontonów zabytkowych kamieniczek. W wąskich uliczkach przyrynkowych przystawały na chwilę chłopskie furmanki, ich turkot zdawał się nie nacichać. Żandarmi stali z pistoletami maszynowymi nastawionymi do strzału, pilnie obserwując jadących. Kobiety już nawet nie płakały, nie miały sił, tuliły jedynie dzieci, które głośno domagały się pokarmu; zgrzybiali i przygarbieni mężczyźni w starszym wieku siedzieli na wozach apatycznie, kołysząc się w takt końskich kroków. Młodych nie było, dawno zostali wywiezieni albo uciekli do lasu. W samym mieście, gdzie coraz więcej spotykało się sklepów z niemieckimi szyldami i Niemców jako nowych obywateli, przy obskurnych barakach pod gołym niebem koczowało przymusowo kilkanaście tysięcy ludzi, brutalnie wyrwanych z gospodarstw czy domostw i osadzonych w zamojskim obozie. Wychudzeni, o szarej, ziemistej cerze, zmaltretowani przejściami, wyglądali poza drutami kolczastymi jak figurki z wosku.

Nad tą ziemią zawisła groza. Z tygodnia na tydzień pogłębiał się nastrój straszliwego oczekiwania. Nie było spokojnego dnia ani spokojnej nocy. Samochody wyładowane żandarmerią krążyły po szosach, wzbudzając lęk i niosąc zagładę. Wieś Sochy została nagle otoczona wojskiem i oddziałami żandarmów, po czym zaczęto wybijać ludzi i podpalać zabudowania. Nad stojącą w ogniu wsią ukazały się niemieckie samoloty i zrzuciły bomby. Zginęło bez mała dwieście osób, ich nie pogrzebane ciała leżały przez parę dni wśród pogorzelisk. W odwecie oddziały leśne zaatakowały i spaliły pod Zamościem wieś Siedliska, zamieszkałą od niedawna przez ściągniętych tutaj Volksdeutschów. W promieniu kilku kilometrów słychać było strzały i odgłosy podobne do salw artyleryjskich. Nie było dnia, żeby nie zginął któryś z gestapowców czy konfidentów, i nie było dnia, żeby Polacy nie płacili życiem za tę obłędną politykę eksterminacyjną Himmlera, który parł do tego, by na tych terenach stworzyć osadnictwo czysto niemieckie.

Kiedy woźny magistracki w Szczebrzeszynie, oddalonym od Zamościa o 20

kilometrów, wychodził, aby starym zwyczajem powiadamiać bębnieniem o nowych zarządzeniach władz okupacyjnych, ludzie drżeli, chociaż byli przygotowani już na najgorsze. Wreszcie 1 lipca 1943 roku Szczebrzeszyn przeżył akcję „kontrolną". Wszystkich bez wyjątku mężczyzn wyciągnięto z mieszkań, biur, urzędów i sklepów, pozostawiając na miejscu jedynie starców powyżej 65 lat oraz chorych lub zniedołężniałych. Wzięto urzędników magistratu i sądu, pracowników „Rolnika" i spółdzielni mleczarskiej, księży i lekarzy. Przed nieczynną od prawie roku bóżnicą postawiono dwa stoły i ludzie w mundurach SS czy SD zaczęli przeprowadzać rejestrację i sprawdzać dowody. Niektórych zatrzymanych wkrótce puszczono, innych wciśnięto w ruiny starej cerkwi. Nie było mowy o żadnej ucieczce, zbyt wiele wojska otaczało miasteczko, gniazda karabinów maszynowych zagradzały wszystkie drogi wyjściowe, a nawet ścieżki. Na uprawnych polach patrole z bronią przygotowaną do strzału sprawdzały, czy się ktoś nie ukrył. Pod wieczór zatrzymanych, a była ich spora gromada, powyżej tysiąca osób, pogoniono do Zwierzyńca i umieszczono za drutami w barakach koło szpitala.

Po wsiach i osiedlach krążyły samochody ciężarowe z żandarmami, uzbrojonymi w karabiny maszynowe, ludność nie mogła w spokoju pracować. Ale za to Frank na Wawelu z dumą ogłaszał, że GG dostarczyła Rzeszy 80% produktów potrzebnych do podwyżki przydziału chleba dla całych Niemiec na przeciąg jednego roku. Dostawy z Generalnej Guberni stanowiły 68% tego, co w ogóle dostarczył cały obszar okupowany na Wschodzie. „Jeżeli to zważycie — mówił do swych podwładnych Generalny Gubernator — będzie dla was jasne, jak olbrzymie znaczenie ma obszar GG dla wielkoniemieckiego zasięgu życiowego." I jakby na potwierdzenie tego wprowadził w okresie zbiorów sądy doraźne, które karały śmiercią za każde uchybienie przepisom. W praktyce oznaczało to, że każdy Polak mógł być postawiony przed plutonem egzekucyjnym. Nic więc dziwnego, że „bardzo wielu Polaków łączy się coraz częściej w bandy", jak stwierdził to gen. policji i SS Krüger omawiając stan bezpieczeństwa GG. Aby jeszcze bardziej utrzymać mieszkańców w ryzach, godzina policyjna na Lubelszczyźnie została poszerzona od ósmej wieczór do piątej rano. Było jeszcze jasno, kiedy nie wolno już było poruszać się po ulicach. Miasta zamierały przed zmrokiem.

Po Warszawie, o której pisał w liryku jej poświęconym, że „pod płytami trotuarów snują się umarli i tętnią w puklerze dające głuchy odgłos, a wieczorem w szpalerach szeptów chodzą pod rękę z żywymi i poznać ich można tylko po skrzydłach zręcznie złożonych, które im jednak odstają jak garby" — Zamość mógł się w pierwszej chwili wydać Zdzisławowi Stroińskiemu miasteczkiem sennym, takim jak je zapamiętał z dzieciństwa. Rodzice mieszkali teraz w Zwierzyńcu nad Wieprzem, wyrzuceni z Zamościa przez Niemców. Stroiński spieszył się, by zobaczyć się z nimi czym prędzej. Radość powrotu, atmosfera rodzinnego domu przywracały w pamięci chwile szczęśliwie przeżyte. Były to jednak pozorne wrażenia, pod powierzchnią codziennych wydarzeń pulsowało w miasteczku całkiem inne życie, pełne napięcia i surowości, poświęcenia i gotowości do walki. Trudno więc było myśleć o odpoczynku na serio, nie był czas po temu. Stroiński bezzwłocznie nawiązał kontakt z podziemiem i uruchomił dla okolicznej partyzantki laboratorium fotograficzne w swoim domu. Nie zadowolił się tym tylko, pomagał bowiem czynnie przy

wyrabianiu fałszywych dokumentów osobistych, koniecznie potrzebnych w tej sytuacji, kiedy wielu ludzi musiało się ukrywać i zmieniać miejsce pobytu. Lubelszczyzna żyła jak na wulkanie, gorąca lawa mogła w każdej chwili spopielić osiedla, wsie i ludzi. Należało ratować kogo się dało.

Ale ważniejsza od tych kontaktów i chwilowych wakacji u rodziców stała się dla młodego poety praca nad cyklem liryków prozą, noszących tytuł *Okno*. Ich zarys powstał w umyśle Stroińskiego jeszcze na Pawiaku, kiedy siedząc w celi przygotowywał się właściwie na śmierć i czynił ostateczny rozrachunek ze swym życiem, takie „rozmowy finalne", jak to określał Słowacki. Świat odległy na wyciągnięcie ręki, a przecież daleki, właściwie nieosiągalny, zacierający się w konturach, zamknięty w marzeniach i tęsknocie, stanowił o k n o, w które z takim uporem wpatrywali się więźniowie. Realistyczny szczegół życia na Pawiaku posłużył poecie za wielką metaforę. Ten dziwaczny, zaskakujący, daleki od poetyczności tytuł zapowiadał więcej aniżeli pojęcie wyrąbywanego na świat okna. Nie tylko sam świat, zapełniony konkretnymi przedmiotami, jak tykaniem zegarów, gwizdem przejeżdżających pospiesznie pociągów, tłumem na ulicach, rodziną i domem, stanowił podstawę prowadzonych w więziennym odosobnieniu rozmów. Również i zagadka bytu dręczyła zamkniętych w ciasnych ścianach więźniów, niepokoiła tajemniczością, pobudzając już i tak wyostrzoną wrażliwość poety. Tygodnie intensywnego rozmyślania musiały zakończyć się poetyckim dziełem, wypowiedzią, która nosiła cechy zwierząt. Właśnie forma liryki prozą, rzadko uprawianego gatunku literackiego, w którym wśród młodych celował Stroiński, nadawała się szczególnie dzięki swej zwięzłości i kondensacji obrazów do przekazania tego rodzaju więziennych doświadczeń. Liryki prozą, wprowadzone do literatury przez nie znanego za życia romantyka francuskiego, Aloysiusa Bertranda, uprawiane również przez Baudelaire'a, u którego przybierały wyraźnie formę poetyckiej anegdoty, rozwiniętej przenośni lub po prostu lirycznego obrazka, dopiero u Rimbauda w *Iluminacjach* stały się rewelacją poetycką. Z Francji dotarły do Stroińskiego za pośrednictwem „drugiej ręki", a więc poetów polskich, którzy raczej stosowali je rzadko. Mamy ten gatunek u Kasprowicza, mamy parę utworów młodego Tuwima. Przyboś bezpośrednio przed wojną opublikował w *Równaniu serca* poematy prozą, sięgali po nie także katastrofiści. Po nich przejął ten gatunek Stroiński, wytrwał przy nim na skutek tego, że jego indywidualność twórcza trafiła na właściwy sobie rodzaj. Liryki prozą tylko pozornie są łatwe, w istocie wymagają od poety niesłychanej wprost dyscypliny przy jednoczesnym bogactwie wyobraźni. To forma poetyckiej a s c e z y; myślę, że to właśnie odczuwał przy ich pisaniu Max Jacob i to właśnie pociągało młodego autora *Okna*. Jest to ze swej natury rodzaj poezji refleksyjnej, aforystycznej, w której obraz musi być dobitniejszy aniżeli w wierszu, zaś opis bardziej skrótowy, mający na celu zagęszczenie ładunku wkładanych w nią treści. Elementem spajającym poszczególne człony staje się metafora, ona nadaje ton i barwę tym miniaturom poetyckim. Metafora pojmowana nie tylko literacko, ale i filozoficznie. Na naszym gruncie była to najkonsekwentniejsza kontynuacja twórcza Awangardy, a także była to forma spadku po „pokoleniu metaforyków". Stroiński, autor wielu opublikowanych liryków prozą, umiał uchwycić i przekazać ten niepowtarzalny nastrój swego czasu, posługując się skojarzeniami i realiami bardzo codziennymi, ale zarazem nie-

oczekiwanymi i zaskakującymi. Skoki jego wyobraźni były jednak umiarkowane, głęboko przemyślane, uwarunkowane problematyką.

Okno stanowiło pierwszą większą próbę tego rodzaju. Połączenie siedmiu liryków prozą oraz wierszowanego utworu w cykl nosiło wszelkie cechy ryzyka, grożącego pewną monotonnością. Z tej próby wyszedł jednak Stroiński obronną ręką. Swoje więzienne przeżycia oraz przemyślenia ujął w formę lapidarnych wizji i nasyconych lirycznością tęsknot. „Popielata barwa pesymizmu spoczywa na świecie widzianym przez autora. Jeśli jest jakieś przemocą wyrąbane okno na rzeczy ukazujące rację bytu, to nie jest to okno ani uniesienia, ani nadziei, ani nawet miłości do próby, która zaznacza ziemię, lecz okno na prawo świata, na głębszy porządek rzeczy" — osądza jeden z podziemnych recenzentów, Bronisław Łuski (*SIN*, nr. 13, listopad 1943, str. 12). Pokolenie wojenne było niesłychanie wyczulone na metafizyczny kształt świata; osobiste przeżycia i surowość czasu, w jakim mu przyszło działać, nadawały temu stosunkowi ton konfliktu z rzeczywistością i kazały szukać odpowiedzialnych za bezmiar zbrodni. Każdy więc z młodych twórców podejmował w istocie ten sam problem, dorzucając doń własne doświadczenia. Stroiński dał relację o konkretnej współczesności, podbarwioną wytworami wyobraźni. Ten metafizyczny realizm będzie tym wyraźniejszy, jeżeli dostrzeżemy w *Oknie* pod grubą warstwą poetyckich metafor i wizyj rzeczywisty obraz, będący reminiscencjami z pobytu na Pawiaku. Motyw konieczności rozprawienia się ze swoimi czasami będzie się powtarzał w poezji młodych, debiutujących w okresie okupacji natrętnym tonem. Romantyczne przeświadczenie o sile poetyckiego słowa, mającego wpływ na dziejącą się rzeczywistość, tym bardziej wzmagało poczucie własnego przeznaczenia. Kształtować wyobraźnię narodu można było przez ukazywanie tych nastrojów, jakie wywoływały „czasy pogardy". Nawrót do romantycznych funkcji poezji, nie uświadomiony sobie, nie wyklarowany w pełni, gdyż zabrakło na to czasu, a jednocześnie potworny nacisk rzeczywistości powodowały, że sprawy podejmowane przez młodą lirykę miały siłę rzeczy ostatecznych.

Jednym z przykładów będzie *Okno*. Już pierwszy z fragmentów tego cyklu wprowadza nas w jakby półsenny nastrój oczekiwania, który cechuje ton wewnętrznego skupienia, tak charakterystyczny dla poezji Stroińskiego. Jakaś niesłychana powaga, nie pozbawiona akcentów ironii, cechuje te zwięzłe obrazki, jak gdyby poetycki reportaż z pogranicza śmierci.

„Dzień był drżący, gdy sprzęty stawały się abstrakcją i kaloryfer powiewając licznymi nogami jak rozgwiazda chwytał ludzkie ciała i kołysał łagodnie. Zanikał przy tym bardzo wolno — przestał istnieć dopiero koło południa."

Okno rządzi się swoistą logiką marzeń, wypływają one z postaw ludzkich — inne będą dla chłopa chorego na świerzb, do którego „krowy przywołane tępym wzrokiem przyszły się paść i łasić", a całkowicie odmienne dla głównego bohatera, będącego lirycznym podmiotem cyklu. Ten przeżywa głównie metafizyczne wzruszenia, a jeśli jawi mu się wielki świat marzeń w postaci wizji mórz południowych, wizji szczególnie pięknej i sugestywnej (fragment czwarty), to chyba jedynie dla kontrastu z ojczyzną, śmiercią i bolesnym kształtem własnego życia.

Autor nie zapomina jednak, na jakiej ziemi żyje.

„Okrągła jest ojczyzna.
Wszystko co zanurzone w wiatr, trawę i uśmiech powlekła szczelnie jak osa. I tylko strzępy jej trzeba zbierać z szerokich oczu ludzi odchodzących na mierć łatwą jak obiad. Ich ręce i nogi zardzewiałe nagle stukają kulawo po odłodze.
I ten stuk trzeba zebrać, by potem w świetle krzyżów rzuconych niespoziewanie cieniem na ścianę odgarniać go jak robactwo z ciała przerażonego jczyzną i Bogiem."

(Fragment szósty)

Oto tło cyklu, wizja kraju poza murami więzienia, w którym bohaterowie rają w brydża z „dziadkiem", stary chłop widzi w marzeniach krowy, zaś róbel na oknie „małym, płaskim ruchem głowy zamknął zębatą pestagrammę ęsknoty", potem przychodzi rozdrapywanie drobnych ranek na plecach. Żona z dużym koszykiem schodzi wolno po schodach. Płacz dziecka od sąsiada rzypomina niedawny zachód słońca." Idzie noc i więźniowie wracają do woich marzeń. Dla każdego z nich wyrażają się one w czym innym. „Tamten aleko przez kraty wyciągnął zmysł dotyku wydłużony głodem. Obmacuje im systematycznie każdy kamień i szparę ruin na wprost z bezkształtną adzieją, że podważywszy którąś cegłę znajdzie ściśnięty jak rój stonóg swój wiat."
Rozpoczynając swój cykl od lirycznego, rządzącego się swoistą logiką „reortażu" z więziennej celi, poeta prowadzi nas w głąb problemów metafizyczych, którym jest *Okno* w dużej mierze poświęcone. Stroiński usiłował zgłębić agadkę bytu i wyznaczyć pragnął swój stosunek do nieznanego Boga. Dojście o zrozumienia bynajmniej nie łatwych spraw trzeba okupić rozterką i wahaiem. Znamienny jest pod tym względem fragment siódmy, noszący w *SIN*-ie nr 13, str. 4) tytuł *U kresu.*

„Więc ustawiłem na podłodze swoje życie. Figurki, obrazki, wołania. Jak no naiwnie wygląda teraz — a na śladach moich wyrastała słona morska rawa o brwiach wiecznie podniesionych.
To tak będzie jak na dnie kamienia, który ma pęknąć niedługo. Zastanawiać ię, czym się jest i było a przyjdą uważne białe obłoki. Szukanie swojego miejsca między ludźmi i liśćmi obsypuje się jak żwir.
Wycinali las na przestrzał. Siekiery dzwoniły po mnie jak galop. Po nieudach próbach zrozumienia okien błądziłem między znieruchomiałymi zaszłymi ielmem domami a cienkie szyby siadały mi na skroniach. Poprzez pnie drzew walonych Anna opuszczeniem zmęczonych powiek daje znak, że śnieg pada ągle i będzie się wznosił coraz wyżej.
Gdyby teraz odezwał się świerszcz, wyrzeźbiłby ściany w naiwny rysunek dległych wiązów i uśmiech matki prosty jak krzyż.
Teraz Bóg tkwi mi na piersiach jak kleszcz i rośnie zwolna wypełniając ię moją krwią.

Jestem okrągłym kamieniem, który patrzy do góry.
Gdybym nauczył się modlić, może stałbym się jak dym."

Zdumiewa w tym liryku przede wszystkim nastrój głębokiego smutku, nawet pewnego przygnębienia, poeta czuje się, jakby został skazany na Boga. Fatalizm nie jest postawą religijną, lecz moralną. Tragizm jego wypływa z niemożności „zrozumienia okien", chociaż Stroiński zdaje sobie sprawę, że bez nich obejść się nie może. Liryk *U kresu* stanowi próbę buntu, jakże właściwie beznadziejnego. Postać Anny dającej opuszczeniem powiek znak, że śnieg pada i będzie się wznosił coraz wyżej, ma w sobie coś z antycznego przeznaczenia i świadczy o konflikcie poety z rzeczywistością.

Stroiński w swym cyklu nie miał zamiaru stworzyć jakiegoś obrazu, podporządkowanego z góry powziętej koncepcji filozoficznej, wyłoniła się ona raczej na skutek wiernego przekazania więziennych nastrojów. Poeta pominął całą martyrologiczną stronę życia więziennego, jego zainteresowanie się człowiekiem wyraziło się w ukazaniu najgłębszych wstrząsów. Dzięki tak potraktowanemu tematowi Stroiński odtworzył z niesłychaną siłą stosunek człowieka wobec śmierci. Nie ma w tym nic z epatowania się tym zjawiskiem, co wyczuwało się w poezji epok dekadenckich, jest męskie spojrzenie — obcowanie ze śmiercią było przecież faktem. Przyjmowanie jej jako czegoś oczywistego koniecznego nie miało cech kokieterii; było stwierdzeniem pewnego istniejącego stanu rzeczy, na który człowiek miał minimalny wpływ. Świadomość obecności śmierci w każdej chwili, świadomość nieustannego zagrożenia przez nią wyrabiała w młodej literaturze poczucie tym większej odpowiedzialności wobec świata.

Stroiński w *Oknie* zwraca baczną uwagę na środki ekspresji, nie zaniedbuje niczego, co by mu pomogło w osiągnięciu określonego celu — metafory są drapieżne i zaskakujące, obrazy pełne wizji rozsadzających ich strukturę, ale niekiedy zwięzłość poety nosi przesadny charakter. „Czuły na plastyczną, trójwymiarową, rzeźbiarską konkretność świata, autor, którego każde zdanie wydaje się jakby ryte głęboko w ciężkim metalu, zdaje się również zmagać w treści swych utworów z pewnymi obsesjami, co zresztą bynajmniej nie wychodzi na szkodę ani jego poezji, ani ukonkretnieniu ostatecznej wizji świata, jaki się wynurza z chmury obrazów. Obrazów? nie, raczej zastygłych posągów i aż boleśnie wypukłych, uchwytnych przedmiotów" — charakteryzował ten utwór Bronisław Łuski w cytowanej już recenzji. Poeta, świadomy swego zamierzenia twórczego, z tym większą starannością budował swoje utwory. Toczy je z wysiłkiem jak kamienie pod górę, przekonany o słuszności trudu; stąd nie ma w nich niepotrzebnych zdań czy „puszczonych" metafor, wizja została skondensowana do ostatecznych granic. Może dlatego nie są to utwory łatwe w lekturze, wymagają bowiem współdziałania naszej wyobraźni i wysiłku w odnalezieniu istotnego nurtu. Stroiński odrzuciwszy pokusę ukazania zewnętrznych, jakże sugestywnych cech przeżyć więziennych, skupił swoją uwagę na jednym punkcie widzenia i nadał mu odpowiedni kształt artystyczny. Dojrzałość poety wyrażała się w poczuciu odpowiedzialności za podjęty problem.

Okno, najambitniejsze osiągnięcie Zdzisława Stroińskiego, powstało w czasie jego pobytu w Zwierzyńcu. Poeta tym mocniej czuł się teraz związany z War-

awą i kręgiem przyjaciół. Pisał przecież nie tylko dla siebie. Marzył o porocie, rodzice w imię jego własnego dobra pragnęli przedłużyć pobyt na rowincji.

Z tego właśnie okresu pochodzi list Zdzisława do Tadeusza Gajcego, wysłany ywatną drogą, ukazujący ten stan psychiczny, jakiemu podlegał wtedy autor *kna.*

„Tadeusz — pisał Stroiński swym niewyraźnym charakterem, stosując łasną interpunkcję — Przepraszam że tak długo nie pisałem — nie zdążyłem zesłać listu przez ojca a potem czekałem na powrót ojca że może mi przyiezie list od ciebie. Ale zamiast listu przywiózł mi wiadomość o twej chobie. Chory byłeś już zresztą gdy wyjeżdżałem. Ty strasznie nie uważasz na ebie — dziecinny taki jesteś pod tym względem. Nie powinieneś był wtedy). przyjeżdżać na Śliską.

Ale jak mi pisze Marysia jesteś prawie zdrów i kursujesz już po mieście. ogóle to powinieneś się ożenić albo co żeby mieć stałą i solidną opiekę. apisz mi bardzo dużo o sobie. List prześlij tą drogą, którą ten dostaniesz.

Ja tu pędzę żywot cichy i spokojny. Mam sporo zajęcia. Nie widuję się nikim wyjąwszy rzadkie odwiedziny Leszka. Poza tym wrażenie że wyszedm stamtąd innym człowiekiem nie było jak się okazuje tylko wrażeniem erwszej chwili. Świat w którym żyję jest zupełnie inny niż ten sprzed 3 mięcy — ja się zmieniłem. Odnalazłem jakby dzieciństwo — spędzałem je Zwierzyńcu w podobnych dość warunkach. Zmetafizyczniałem jeszcze. I regia. Przeczytałem *Zaratustrę* Nietzschego. To bardzo silny poemat choć dużo owtórzeń niekonsekwencji i potknięć.

Żałuję bardzo że nie złożyła się nam w W-wie dłuższa rozmowa. Tak chciałm z tobą na temat najwyższej metafizyki porozmawiać. W ogóle tam tyle iejsca zajmowałeś w moim świecie a po wyjściu tak jakoś drogi nasze się zeszły to przykro.

Chodzę w wolnych chwilach po lesie z książką albo ot tak sobie.

Napisz mi o sinusie (*Sztuce i Narodzie* — przyp. aut.) i o wszystkim. Chciałm przyjechać do Warszawy jednak. Będę próbował się stąd wyrwać — może miesiąc jakiś mi się to uda. Gdy będziesz u dziekana przedstaw mu moją rawę. Za czerwiec (może i lipiec?) trzeba będzie zapłacić pewno — weź eniądze od Marii — jeślibym we wrześniu lub na początku października yjechał to może dałoby się uratować rok.

Przyślij mi co masz nowego i pamiętaj o mnie . . Z."

Nieustanne przekonywanie rodziców o konieczności powrotu do Warszawy lniosło wreszcie skutek; sądzę, że przeważył argument utraty roku studiów. roiński z woli ojca wstąpił na prawo — polonistykę studiował dla własnej zyjemności. Gdyśmy zdawali egzaminy z drugiego kursu prawa, on siedział Pawiaku, miał naprawdę sporo zaległości w wykładach i egzaminach na u kierunkach studiów. A jeśli dodać, że ukończył niedawno podchorążówkę, lumiewać będzie jego pracowitość.

Nie udało mu się wcześniej powrócić do Warszawy niż w połowie październka. Uznał to i tak za swoje zwycięstwo. Nie myślał zresztą o niczym innym tedy, tylko o wydaniu swego debiutanckiego tomiku. Sprowadził się do mnie

zaraz po przyjeździe z walizą, pełną papieru powielaczowego, dużą, łatwo wpa dającą w oczy. Przejechał z nią przez całe miasto tramwajem i dźwigał ją o Ronda Waszyngtona. Gdyby się natknął na patrol żandarmerii...

Matryce do powielania zakupiłem już uprzednio, okładka, podobnie ja w *Widmach*, miała być wydrukowana w „prawdziwej" drukarni, gdzie tomi zobowiązano się zbroszurować. Praca nad fazą wstępną ciągnęła się w nie skończoność, moja maszyna do pisania była zbyt wątła, aby nadawać się d mocnego druku, i wiele liter wychodziło po prostu niedobitych. Stroiński sta nade mną i z uporem powtarzał swój tekst, ale mimo tego nie udało się unikną błędów, za co przyjmuję pełną odpowiedzialność. Czasami zawodził tak zwan układ graficzny i trzeba było na nowo przepisywać stronę. Tymczasem Zdzisła przystąpił do tłoczenia pierwszych stron, był do głębi przejęty tą robotą, nie ustannie przerywał mi i zagadywał, wyraźnie pochlebiając. — Zobacz, czy dobrz znasz się przecież na tym! I wskazywał na rozłożony w pokoju skrypt d prawa kościelnego, opracowany i wydany przeze mnie (tj. tylko pierwsz część — *Stosunek kościoła i państwa*). Co parę godzin dzwonił Gajcy, dopy tując się o losy druku. Zdzisław był opętany pracą, ręce miał powalane farb drukarską, potem farba przeniosła się na ubranie, wreszcie — nie mogle powstrzymać się od śmiechu — Stroiński miał na czole odciśniętą czarniaw pręgę, pobrudził się odgarniając włosy. Przerwał pracę i spojrzał na mnie jakb z wyrzutem. Ale natychmiast wziął się do tłoczenia, czoło wycierając papie rem. Powielacz był prymitywny, najzwyklejszy, ręczny. Stąd tłoczenie wy magało wiele trudu i zepsutego papieru. Piętrzył się on na stole, krzesłach szafie i łóżku, aż wreszcie zasłał całą podłogę. Zdzisław tłoczył wytrwale, po magałem mu gwiżdżąc z przejęcia.

Po trzech dniach tomik był gotów. Przyjechał zaraz Tadeusz, który mia pomóc podekscytowanemu autorowi w przeniesieniu zadrukowanych stron d drukarni. Zabrali walizę i poszli. Drżałem z niepokoju. Czas był wyjątkow niebezpieczny, zaczęły się pierwsze publiczne rozstrzeliwania, ludzie aresztc wani przypadkowo lub nawet wyciągnięci przy łapance z tramwajów stawa pod ścianą jako zakładnicy. Jesień 1943 roku w Warszawie należała do naj krwawszych i pochłonęła mnóstwo ofiar. Droga przez most i wiadukt Ponia towskiego z Saskiej Kępy była szczególnie zdradliwa; nigdzie nie można był uciec, człowiek czuł się jak w pułapce. Czekałem więc wytracony z równowag na telefon, denerwując się. Odetchnąłem, gdy usłyszałem triumfujący głc Zdzisława.

Po paru dniach otrzymałem pierwszy egzemplarz, ze względów konspiracyj nych nosił on kolejny numer 4, wpisany ręką Chmury. *Okno* ukazało się w na kładzie skromniejszym aniżeli *Widma* — 125 egzemplarzy, jako druga pozycj bibliotetki *Sztuki i Narodu*. Cena zeszytu wynosiła 15 zł. Tomik rozszedł si względnie szybko, do czego przyczyniła się niewątpliwie popularność Stroiń skiego w środowisku polonistów i kręgach tajnego uniwersytetu. Prawie rów nocześnie z ukazaniem się tomu *Sztuka i Naród* wystąpiła z dwiema recenzjami Topornicki tonem apodyktycznym, którego uczył się od Trzebińskiego, stwier dzał, że „tomik Chmury to legitymacja artystyczna niewątpliwie — indywi dualności. Nie jest to poezja zdolna do epatowania w z y s t k i c h czytel ników właśnie dzięki odrębnemu, własnemu profilowi, jaki posiada każd indywidualność. Chcąc określić jej cechy, jej typ, wystarczy zanalizować w i

ję artystyczną poety, któremu rzeczywistość układa się w fragmenty jakby ozaiki, barwą jedynie i jej refleksem wywołującą wrażenie ruchu. Posłu-ując się powiedzeniem autora *Okna* — świat dla niego zamknięty jest w szklanej kuli nie większej od pięści«. Typowe dla poety zdrabnianie e buduje bynajmniej czechowiczowskiej miniatury, cacka z saskiej porce-ny, lecz nadaje rzeczom jakiś nierzeczywisty, lecz przekonywający artystycz-ie sens. I dlatego powtarzający się u Chmury świat może być tak mały, że mieści się w szparze podłogi, w trzonku szczoteczki do zębów lub skurczy się o plamy na marynarce, da się ustawić jak obrazek. Człowiek dominuje w tym wiecie również znikomy, a przecież tragiczny i patetyczny".

Gajcy dzięki instynktowi świetnego poety uchwycił zasadnicze cechy poezji dzisława Stroińskiego. Nie umiał nadać im intelektualnych określeń, dla niego resztą, jak to wynika z recenzji, ważniejsze były elementy formalne tego yklu aniżeli analiza treści. Tę przyjmował jako coś oczywistego.

Gajcy w tym okresie pisał jak zwykle sporo, pamięci autora liryku *Ranny ożą* (Wacława Bojarskiego), jak brzmiała dedykacja pod utworem, poświęcił *rójgłos*, który ukazał się wraz z pięknym i wzruszającym *Wspomnieniem przyjacielu* pióra Trzebińskiego w nr 9 — 10 *Sztuki i Narodu*, datowanym piec — sierpień 1943 r. Gajcy, o ile wiem, specjalnie *Trójgłosu* nie cenił, nie łączył go też do następnego tomu i nie ukazał się on także w powojennym, edynym, jak dotąd, wydaniu jego wierszy. Tonacją swą *Trójgłos* przypomina *Vidma*, dzieli się na trzy części niby trzy wołania — senne, ufne i bolesne, ta ompozycja ma sugerować jak gdyby trzy płaszczyzny utworu, przyczyniając ę w istocie raczej do jego niejasności. W blasku metafor ginie podstawowy roblem wiersza, obrazy nie wynagradzają braku intelektualnych podstaw *rójgłosu*. Jest on dość zdawkowy, przypomina bardziej etiudę aniżeli całko-icie przeżyty i przemyślany utwór. Najcharakterystyczniejsze dla ówczes-ego spojrzenia na świat młodego poety będzie *Wołanie bolesne*, zamykające iersz i świadczące o rozterce duchowej Gajcego.

Zapada dzień bezimienny i co dzień żegnamy ślad
odchodzących — ku jakim światom?
Marzenie, tylko marzenie — bo one woda i piach,
oto najbliższa ojczyzna, oto jedyny patos.
I po cóż wasze wołania? Musi krew dymić jak znak
innym, by imię poznali i wartość polnego kwiatu.

Tak wstaje wszystko, co godne życia, a nie zagłady,
i taka skąpa nagroda twardo rzuconym na wznak.
Za wiele, za wiele ziemia i sprawy jej,
by pragnąć więcej i czekać światów zsyłanych śniącym.
Ramię znużone leży gotowe zawsze jak miecz
pod głową oddaną nocy.
A jeśli obraz z marzenia — to znany kształtem i wonią.
Słońce wybiega na niebo młode i prężne. Polny
ptak przeleci po oczach, kłosy rtęciowe dzwonią,
o ziemio mojej ojczyzny...
jak boli

To zamknięcie przejęte zostało z liryku Bojarskiego. Wiersz ten jest jednak dziwnie ociężały i bezkształtny, Gajcy wchodził w nową fazę swojej poezji. *Trójgłos* stanowi jej znak graniczny — po drugiej stronie znajdą się wiersze z tomu *Grom powszedni,* oczyszczone z niewiele mówiącej retoryki, nasycone tak właściwym poecie liryzmem. Zamieszczony w tym samym numerze *SIN*-u *Poemat letargiczny,* który ukaże się później w *Gromie powszednim,* operuje już wzruszeniami jako podstawowym elementem organizującym tekst. Obraz — przy całej jednostronności metaforyki Gajcego, nieustannie, niemal obsesyjnie wracającego do pewnych znaczeń i porównań — wydaje się rysunkiem uproszczonym w stosunku do powikłań z *Widm.* Nadal jednak charakterystyczny jest dla tego utworu jakiś bolesny pesymizm, jakby niemożność przezwyciężenia własnej postawy.

Już nigdy kwiat ani owoc tych nut nie zdoła wywołać
pożegnanych zbyt łatwo i wcześnie.
Jest sen. Oczy zachodzą błoną,
ciało przechyla się puste, chwieją się linie roślin
gwałtowniej wczoraj, bo światło szersze o wieczność miota
błyskawica ostra jak głóg.

Zapomnę, pewnie zapomnę — i sen mój tym samym grozi,
nie czeka w nim złotowłosa,
a dom mój krąży nade mną bez głosu, senny jak puch.

(Poemat letargiczny)

Jednocześnie Gajcy wyczuwał gwałtowną potrzebę wypowiedzenia się teoretycznego. Artykuł w *SIN*-ie (nr 11—12, wrzesień — październik 1943 r.), noszący zarozumiały tytuł *Już nie potrzebujemy,* wydawał się generalnym atakiem na przedwojenną poezję polską i miał ton pewnej deklaracji. Daleki od błyskotliwości umysłowej Trzebińskiego, ujmujący sprawę niesłychanie praktycystycznie, Gajcy upraszczał zagadnienie. Dostrzegał jedynie w przeszłości dwa prądy, którymi warto się było zajmować. Pierwszym z nich był Skamander, oceniany w dość ogólnikowych kategoriach i to takich, którym Karol Irzykowski nadawał miano „przezwy". Bowiem określenie „skamandryta" w kołach młodych miało zabarwienie wybitnie pejoratywne. Iwaszkiewiczowi powiedział Gajcy na jakimś konspiracyjnym zebraniu: „Pańska literatura to dla nas zjawisko historyczne". Chodziło mu zresztą tylko o poezję. Gajcy zarzucał Skamandrowi ułatwioną postawę życiową, oportunizm i konformizm. „Skamander zrodził się w kabarecie. To przesądziło jego los" — pisał, nie rozróżniając w tym nurcie poezji właściwie wielości postaw artystycznych i moralnych, mając na myśli „klasycznych" skamandrytów, to znaczy wielką piątkę. A przecież z tego kręgu stylowego (bo o to w gruncie rzeczy chodziło młodemu poecie) wyszli tak różni i odmienni postawami twórcy, jak Władysław Broniewski, niesłychanie męski w tonacji swych wierszy, czy bliższy postawom ideowym młodych poetów — Jerzy Liebert. Ze strony Gajcego nie była to analiza ani ocena powodująca się rozsądkiem — raczej była to polemika z przeszłością, od której poeta odcinał się stanowczo, mając

szacunek dla drugiego z wielkich nurtów, któremu dla ułatwienia sytuacji nadawał umowną nazwę katastrofizmu. Stanowił on jednak punkt wyjścia dla młodej poezji. „Czy wolno nam mówić w tonie pretensji do twórców, którzy przeczuwali zło, że poza artystycznym komunikatem o nim nie pomyśleli o swej funkcji społecznej? Że nie zamknęli koła, że nie próbowali wyjścia z doliny płaczu? ...Była to twórczość p r z e c z u t a przecież, jakże mogła podawać antidotum moralne, skoro niebezpieczeństwo istniało w sferze fikcji?"

Uważając, że katastroficzność przedtem przeczuta, teraz przeżyta domaga się cięcia, Gajcy pisał dalej: „Dzisiaj obowiązuje coś więcej ponad grozę wzmocnioną rzeczywistością. Bankructwo Skamandra, beznadziejna ekwilibrystyka intelektualna awangardy — niech naucza, obowiązuje wielki problem, obowiązuje kształtowanie wyobraźni swego czytelnika z pełną odpowiedzialnością za metodę wychowawczą. Oczekujemy rozwiązania katastroficznej, tragicznej nuty, aby nie było powiedziane, rośli bezradni, gdy czas wołał o czyn."

Czynu autor *Widm* nie pojmował jednak w sposób dosłowny. Czynem artystycznym było dla niego zmaganie się z wewnętrzną prawdą, szukanie jej, choćby za to groziła klęska. „Poezja ma wychowywać, nie tylko bawić, urzekać, a w y c h o w y w a ć." Gajcy nie podawał recept czy gotowych wzorców, stawiał sprawę szczerze, że nie wszystko w tym zakresie jest dla niego jasne. „Próbą moralnej dywersji" nazywał twórczość nie dającą rozwiązania problemów dzisiejszych, poprzestającą na wyczytywaniu z niej nut żałosnych, eligijnych, łatwych. Twórczość omijająca walkę, zdobywająca się jedynie na notowanie jej straszliwości i zła to mało, prawdziwa poezja musi dawać c o ś więcej. „Wydobycie się z trwogi katastroficznej to znalezienie prawdy. Niewiele jest chyba rozwiązań. Być słabym lub być mocnym. Tylko te. Dopiero decyzja na jedną z nich komplikuje zagadnienie, bogaci je, nawarstwia. W ten sposób zaczyna się twórczość dojrzała." Gajcy postulował więc katastrofizm t w ó r c z y, młoda poezja, która sięgnęła dna, nie mogła poprzestać na jego opisie. Gajcy instynktownie wyczuwał koniec epoki, która odeszła z pożarami września 1939 roku. Pokolenie czuło się na brzegu, trudnym, nowym, którego kształtów nie znało. Pragnienie przezwyciężenia w sobie wszystkiego, co miało związek z przeszłością, urasta do rangi pierwszorzędnego problemu. Młodzi socjaliści z *Płomieni* analizują dwudziestolecie z politycznego i społecznego punktu widzenia, młodzi nacjonaliści ze *Sztuki i Narodu* atakują literaturę tamtego okresu. Przeczucie czasów nowych jest wspólną nutą tych pozornie rozbieżnych dążeń. Młoda poezja z trudem wyrąbywała swoje okno na świat, szukając własnej drogi wśród nieżyczliwej, wojennej rzeczywistości, w której „olbrzymia śmierć i przerażenie", jak napisze Tadeusz Gajcy.

I idziesz coraz głębiej, i wciąż cię zachwyca
twa własność niepodzielna, zaprzedana stopom,
i nie wiesz, jak w tej chwili nad ziemią ci obcą
krzyknęły usta armat, człowiek dłoń położył,
inny człowiek upadł; pod światłem księżyca
zalśniły w drzewach bronie, zahuczały wozy,
nad miastem ogień zawisł jak kometa długa
i niebem rzucał gęstym na gwałtownych łukach.

I trwoży cię dźwięk ostry, i tulisz powietrze
w powiekach, aby obraz zatrzymać na zawsze,
gdy szedłeś obok matki tym znajomym miastem
i pięści małe niosłeś już wtedy bezbronne,
i lękasz się gdy mówią, że gorzka jest przestrzeń,
po której dzisiaj stąpasz, a myślisz wciąż promień.

I jeszcze nie dostrzegasz, kiedy brzegiem krążysz,
jak trudna jest ta ziemia wysoka do łokci...

(Fragment wiersza Gajcego *Czas* z lata 1943 r.)

Lesław M. Bartelski

Arnold Słucki

ELEPHANTIASIS

Oto
Elephantiasis —
moja wanna z betonu
na czterech lamparcich nogach,
na czterech męskich trwogach.
Codziennie w niej się zanurzam
po szyję,
po gwiazdę nad głową,
w niej mieszkam,
odbywam podróże
we wzrok i słuch, w swe ptaki i róże,
tu chowam swoje świerszcze, gile,
nietoperze,
mój zachwyt nad jaszczurczą skórą drga
zielono,
tu grzebieniem złotym czeszę twoje
zwierzę —
p r o d o m o s u a i p r o p u b l i c o
b o n o.

STARY CZŁOWIEK ZA BIURKIEM

Stary człowiek
siedzi za biurkiem,
brzuch mu się wylewa na kolana,
na wieczność,
na spodnie w prążki.
Pisze słowo:
młyn

i słowo:
cisza,
wypuszcza z fajki dym,
fotografuje z pamięci
kobiety, okręty, drzewa,
potem kark mu się nadyma jak u wołu,
w strzępy klisze drze
i komuś wymyśla od aniołów.

PRZYJACIEL

Ach, ten
mój przyjaciel
z jego zbójecką dobrocią,
ile już lat
toczy swój nóż na chmurze
i jej szare opiłki
rozdmuchuje w różę
umierającą na wietrze.

Arnold Słucki

Stefania Podhorska-Okołów

MARIA I ELIZA

Wspólnie spędziły w klasztorze rok 1855. Orzeszkowa opuściła go dopiero w 1857. Marię zabrał do domu ojciec już po roku. Prawdopodobnie nie starczyło mu środków na dalsze kształcenie córki.

Stosunki listowne z Orzeszkową nawiązują się dopiero, kiedy obydwie są już dojrzałymi kobietami. Pierwszy krok czyni Orzeszkowa. Na początku 1879 roku pisze do Marii list ze słowami zachęty do dalszej pracy literackiej. A ponieważ nie wie, że Maria Konopnicka jest dawną Marynią Wasiłowską, zwraca się do niej per „Szanowna Pani". — „Tylko mnie tak nie szanuj" — odpowiada Maria. Pamięta dobrze tę bladą dziewczynę o bujnych ciemnych włosach i poważnym spojrzeniu. „Nie byłaś dzieckiem." Za to ona, Maria, była nim może za długo. Dlaczego nigdy nie odezwała się do Elizy? Brakło jej odwagi. „Coś promiennego biło mi w same oczy: to była Twoja sława."

W następnych listach Konopnicka odbywa coś w rodzaju generalnej spowiedzi przed tą, którą uważa za swoją starszą siostrę, poniekąd nawet kierowniczkę. Ich wzajemny stosunek układa się na podstawie stosunku istoty słabej, o gwałtownych porywach, do silniejszej, opanowanej, życiowo ustabilizowanej, u której szuka oparcia. Konopnicka radzi się Orzeszkowej w sprawie wyboru lektury, prosi ją o pośrednictwo przy zamieszczaniu swoich utworów, zwłaszcza bojowych trzech dramatów *Z przeszłości*. Ona, tak nieustępliwa, kiedy chodziło o jakiekolwiek skreślenia czy zmiany w jej rękopisach, aprobuje wszystkie propozycje Elizy, wierząc, że mogą one tylko na dobre wyjść jej dziełu.

Trzeba dodać, że jest to czas, kiedy postępowe nastawienie Konopnickiej wywołuje ostrą nagonkę przeciw niej żywiołów zachowawczych. Zarzucają jej „wysługiwanie się stronnictwu". „Jakiemu? — zapytuje Maria — skoro oprócz poczciwego Pługa i kilku osób widywanych u Ilnickiej nie znam i nie przyjmuję nikogo." „Stronnictwem — pisze do Elizy — do którego należę duszą i ciałem, są dzieci moje. Poza niemi istnieje dla mnie tylko świat myśli i pracy."

„Tu w Warszawie ludzie przywykli stać i trzymać się mocą jakiegoś stronnictwa, do którego należą; ja zapragnęłam żyć w sferze ciszy ponad obozami walki pełnemi, poza niemi przynajmniej, ale jest to prawie niemożebnem. O hasło tu pytają, jak przy moście zwodzonym, co do twierdzy prowadzi,

a jeśli im mówić, że hasło moje nie jest ich zawołaniem, uderzają w bębny na alarm."

Jest to dla Konopnickiej okres ciężkiego zmagania się z brakami materialnymi. Ucieka się do Orzeszkowej z prośbą o poparcie jej w znalezieniu przekładów z francuskiego i niemieckiego, ewentualnie o lekcje, które by jej przyniosły jaki taki zarobek.

Dzieli się z nią projektami założenia *Świtu,* a po otrzymaniu koncesji prosi Orzeszkową o współpracę. Jest zachwycona przysłaną przez nią *Romanową* a później *Listami.* Z właściwą sobie impulsywnością wyraża obawy, żeby jej nie ubiegły *Kłosy,* a zwłaszcza *Bluszcz* „z zasznurowaną buzią i spuszczonemi oczami". A jednak, jak to sama przyznaje, jej pierwszym debiutem była *Idylla,* drukowana w *Bluszczu* w 1876 roku...

Sprawy wydawnicze ściągają po trosze na ziemię przyjaźń dwóch największych pisarek polskich swego czasu, ich korespondencję, rozwijającą się z początku według wzorów odziedziczonych po epoce romantycznej. Te wzajemne zachwyty nad twórczością partnerki, ten wysoki diapazon wynurzeń, to ustawiczne niemal branie górnego „cis", zwłaszcza u Konopnickiej, trochę nas rażą. Dźwięczy w nich jakiś ton ceremonialny, pozornie sztuczny, choć niewątpliwie szczery. Co chwila wpada w egzaltację i przesadę. Orzeszkowa przyjmuje te erupcje gwałtownych afektów ze spokojną, opanowaną serdecznością. Nie gasi ich, ale ich nie podnieca. Niewątpliwie wzrusza ją ta czterdziestoletnia entuzjastka o sercu pensjonarki.

Stopniowo po latach ten wzajemny stosunek stabilizuje się. Przyjaźń przeradza się w zażyłość. Na kartach listów obok zwierzeń z dziedziny twórczości, ruchu literackiego, lektury zjawiają się szczegóły życia osobistego, domowego i rodzinnego. Konopnicka donosi Orzeszkowej o odwiedzinach córki Zofii, o śmierci syna, o warunkach mieszkaniowych, zwykle bardzo uciążliwych podczas ciągłych zmian miejsca pobytu. Orzeszkowa komunikuje Marii o tym, że jej stary furman Wawrzyniec dostał raka i umarł, a po jego śmierci ulubione jego koniki, którymi powoził przez tyle lat, wyprowadzono na zawsze już ze stajni. Jeden z nich w bramie obejrzał się i zarżał, jakby na pożegnanie. Ten drobny fakt, podany przez Orzeszkową bez komentarza, starczy za długie tyrady.

Konopnicka marzy trochę dziecinnie o spotkaniu z Orzeszkową. „Dziwnie się wzruszam tą myślą — pisze w liście z dnia 20.XI.1879 r. — że masz być w Warszawie w ciągu zimy; zawsze było moim marzeniem zobaczyć jakiego wielkiego, sławnego człowieka. I pomyśleć tylko, że będę mogła patrzeć tak wprost na Ciebie i słuchać, co mówisz... Tak mi się wydaje to niezwykłe."

Marzenie to spełniło się wkrótce i nie przyniosło widać zawodu Konopnickiej, skoro w dwa niespełna lata później tak pisze: „Droga Elizo. Gdybym nawet miała w czerwcu wyjechać z Warszawy, po odebraniu listu Twojego odłożyłabym ten wyjazd dla zobaczenia się z Tobą. Bardzo mi bowiem trzeba tego ożywczego wrażenia żywej siły ducha, jakiego przy Tobie doznaję".

W roku 1889 Konopnicka odwiedziła Orzeszkową w Grodnie. Poznała wówczas Frankę, bohaterkę *Chama,* o którym przedtem pisała recenzję, a teraz stwierdza skromnie: „A to, com o *Chamie* pisała, wcale Twej uwagi niewarte. Tem mniej tego drogiego uścisku Twej ręki, który czuję gorąco i który Ci też gorąco oddaję".

Dwukrotnie, w dwóch kolejnych listach, wspomina spojrzenie Elizy. „Tak pamiętam Twoje ostatnie spojrzenie... Było smutne i dobre. W niem to zeszły się te dwie istoty, ten Smutek i ta Dobroć, które się w przypowieści Twojej szukały po świecie" (aluzja do utworu Orzeszkowej *Czego po świecie szukał Smutek).*

A w drugim liście: „Nie zapomnę nigdy Twego ostatniego spojrzenia tam, w ogrodzie. Miałaś nade mną politowanie duchów bożych w tem spojrzeniu. I uściśnienia Twego też nie zapomnę. Ty prosty, dobry, silny duchu".

Nie można się oprzeć wrażeniu, że ta definicja Orzeszkowej jako człowieka jest trafna i słuszna.

Przyjaźń dwóch pisarek utrwala i pogłębia wkraczający w ich stosunki czynnik społeczny. Orzeszkowa wciąga Konopnicką w ruch zwalczania szerzącego się wówczas w Polsce antysemityzmu. Owocem jej zabiegów będzie nowela Konopnickiej *Mendel Gdański.* Przy tej sposobności Konopnicka wypowiada swoje stanowisko osobiste wobec sprawy żydowskiej. „Wielką zwolenniczką Żydów nie jestem, ale nienawidzę ucisku i niesprawiedliwości. Chwalić ich — gdyby byli spokojni i szczęśliwi — może bym nie potrafiła, ale kiedy są prześladowani — po ich stronie staję. Za wszelką krzywdą gotowam przemówić zawsze. Dziękuję Ci za Twoje wezwanie. Sprawiedliwy duch Twój jest jak gdyby regulatorem społecznej szali (17.III.1890).

Z tej enuncjacji widać, że Konopnicka nie była zdecydowaną zwolenniczką akcji. Przyczyniła się do niej raczej dlatego, że ją do niej skłaniała Orzeszkowa w imię sprawiedliwości społecznej, której chciała i musiała pozostać wierna.

Odmienność stanowiska obydwu pisarek wobec stosunku Żydów do spraw polskich wypłynęła później na tle pewnych subtelnych różnic między zdaniem „Żydóweczki" w noweli Konopnickiej: „Ja jestem w partii", a proponowaną przez Orzeszkową zmianą na: „Ja służę partii" z przeniesieniem akcji w czasy powstania styczniowego, kiedy słowo „partia" oznaczało oddział powstańców.

Przyjdzie czas, kiedy Konopnicka będzie dzielić się z przyjaciółką swoją akcją zbierania podpisów na proteście kobiet wszystkich krajów przeciw gwałtom pruskim we Wrześni (opór dzieci polskich wobec wprowadzenia w szkołach niemieckiego pacierza i pruskie represje odwetowe. 1901—1902.)

Do dwugłosu pisarek włącza się dyskretnie malarka, długoletnia i niemal nierozłączna przyjaciółka Konopnickiej, Maria Dulębianka. W sierpniu 1899 roku spędziły we trójkę „niezapomniane dni" w Zurychu. Odtąd zjawiają się krótkie jej dopiski do listów Konopnickiej, pozdrowienia serdeczne, od Orzeszkowej zaś podziękowanie za obrazek „ślicznego chłopca, co to mój, i co dzień na niego patrzę". Miała go Eliza „na parawaniku". Szczegół charakterystyczny dla mieszkania Orzeszkowej w Grodnie, tego typowego mieszkania w stylu *fin de siécle,* przeładowanego meblami i drobiazgami. W początku 1900 ukazał się w *Kurierze Warszawskim* obrazek pióra Dulębianki *Salomeja Łaszek.* „Milutka, plastyczna, biedna babulinka. Prosimy o więcej. A co się maluje?" W ten dyskretny i delikatny sposób Orzeszkowa zjednywa sobie przychylność Dulębianki, niewątpliwie zazdrosnej o prymat w sercu poetki.

Z nastaniem nowego roku i wieku (1900) nowe prace ukazują się na warsztatach obydwu pisarek. Orzeszkowa zaczyna powieść-dwugłos *Ad astra* — Konopnicka tłumaczy poezje Ady Negri. Eliza zwierza się przyjaciółce z kłopotów, związanych z taką twórczością we dwoje. Maria, nieuleczalna entuzjastka, po swojemu dodaje jej otuchy. „Bo niech tam Twój partner robi, co chce, do dzieła wejdzie to tylko, co ściśle z naturą pomysłu będzie zharmonizowane. A to się stanie za sprawą Twojego organizującego, Twojego tchnącego życie w całość — ducha. Zobaczysz, że to — prawie że szalone — przedsięwzięcie artystyczne Tobie się ukorzy i nie tylko piętno Twego geniuszu w częściach bezpośrednio od Ciebie zależnych nosić będzie, ale przyjmie koniecznie w całości doskonałą linię architektoniczną, którą tak niezrównanie rozrządzasz. Rozrządzasz z każdem dziełem potężniej, a tak, „jakby kto wianki wił" — jak mówili starzy, tak jakoś pogodnie, cicho, bez wysiłku, tak klasycznie prawie".

Ta ocena poetki, aczkolwiek może nadmiernie poetyczna, świadczy jednak o jej wielkiej wrażliwości i intuicji artystycznej, prowadzącej ją bezbłędnie do odczucia i zrozumienia istoty dzieła.

Z początkiem roku 1900 Orzeszkowa zaczyna zabiegać około jubileuszu 25-lecia pracy pisarskiej Konopnickiej. Prosi ją o wyszukanie swoich pierwszych utworów drukowanych w *Kaliszaninie*.

A Konopnicka jest właśnie w Nauheim z Dulębianką i tak opowiada o przyjaźni, zawartej z ogrodnikiem-poetą:

„Ten jest optymistą — ultra. Jest także inwalidą. Kula francuska tkwi mu gdzieś w żebrach i dech odbiera. A tu za salinami ze trzy zagony pustki od miasta najął, urządził inspekty, całe dnie w tem zagrzebany — i tak żyje. Przeraźliwie chudy i obdarty, ale żyje... Aleśmy tak głęboko zaszli w konfidencji, że wyznał mi, iż jest poetą, bo całe te inspekty, tego psa swego i tę budę psią, i te saliny, to wszystko wyrysował i ma to u siebie nad łóżkiem. Przy tym jeszcze w wojsku zawsze deklamował... Tu stanął w pozycji, wystawił nogę, której kolano przeglądało przez nogawkę dziurawą, rękę położył na piersi, drugą podniósł w niebo — i rzekł:

»Nur treues Herz! Nur frische Mut! Der Himmel, der macht ja alles gut«.

Nie zdarzyło mi się widzieć — et, może nigdy w życiu, takiego natchnienia, jak na tej zbiedzonej twarzy, takiego rozpromienienia duszą czującą całego oblicza. A niedawno przecież widziałam i słyszałam Duse. Nie, on wcale nie żartował, ten kaleka, on był naprawdę poetą."

Ponieważ miał kapelusz srodze zdarty, włożyły mu z Dulębianką jej kapelusz pod szkła inspektu i parę marek na tytoń z karteczką: *„Dem Dichter"*.

„No więc widzisz, najdroższa, z jakiego to źródła jest mój optymizm i ta wiara, że *»der Himmel macht ja alles wieder gut«*."

Ponieważ w roku 1900 miał być obchodzony jubileusz trzydziestolecia Henryka Sienkiewicza, trzeba było uroczystości na cześć Konopnickiej odłożyć. Przy tej sposobności następuje wymiana opinii o Sienkiewiczu dwu pisarek.

„Musimy przeczekać święto Sienkiewicza — pisze Orzeszkowa — bo takie przy niem trąby, kotły i cymbały, że nikt by nas ani dosłyszał. Że Sienkiewicz wielki artysta i wielki pisarz, to wiadomo, z całego serca to przyznaję i uznaję, ale że społeczeństwo, czy raczej krytyka nasza czy prasa miary nie

zna i w tworzeniu bożyszcz, i w zrzucaniu ich z piedestałów — to także prawda. Trzeba jednak rachować się z tym instynktem pogańskim."

Konopnicka na uroczystości sienkiewiczowskie patrzy bez sarkazmu, jaki wyczuwa się w słowach Orzeszkowej.

„Te owacje — to jest ogień, przy którym się serca grzeją, więc niech się pali. Może niepotrzebnie rzucamy w ten płomień fortepiany i obrazy zamiast drzewa, ale to już jest rzecz ferworu. Nade wszystko zaś dobrze jest, że się przy tym ogniu rozgrzewamy. A potem — mamy tysiąc razy sposobność mówiąc o Sienkiewiczu mówić o Polsce, o jej chwale, o jej męstwie, o jej sile. Wypowiadamy głośno, czego by bez tej okazji powiedzieć nam nie było wolno. Kiedy mówimy *Krzyżacy, Potop, Ogniem i mieczem,* to czuje każdy, że sławimy ojczyznę. No, i że się tak prędko nie damy. Że się wcale nie damy. A że się od tej chwały naszego pisarza u obcych trochę nam w głowach kręci — to i w tem nie ma nic złego... Nas już w niejednej dyplomatycznej kancelarii pogrzebano, a przynajmniej złożono na katafalku. Więc kiedy o Was mówią w Europie, o nim, o Tobie, droga, to tak jakby leżący w letargu naraz poruszył się i pokazał żywy. To wielka, to jest wzruszająca radość."

Jakże zmieniły się role od wymiany pierwszych listów, kiedy to z górą dwadzieścia lat temu początkująca poetka poddawała się kierownictwu starszej siostry po piórze i bezapelacyjnie uznawała jej autorytet. Dziś ona dzierży sztandar patriotyzmu i w jego imię staje w obronie wielkiego pisarza.

A tymczasem Orzeszkowa nie szczędzi czasu i sił, aby nie tylko jubileusz przyjaciółki wypadł jak najlepiej, ale żeby przyniósł jej w darze od narodu to, do czego tak gorąco tęskni: własny dach nad głową. Jeździ do Warszawy, bierze udział w posiedzeniach komitetu jubileuszowego, w dyskusjach nad wyborem posiadłości do kupienia, nad terminem wydania jubileuszowego dzieł Konopnickiej. O wszystkim donosi przyjaciółce, słusznie mniemając, że nie powinno się decydować bez niej o jej sprawach. A ona sama? Ulokowała swoje „Astry" w Bibliotece Warszawskiej i zamyśla na starość osiąść... w klasztorze. Najprzód w Grodnie, a później, kiedy się okazało, że mniszki tamtejsze skazane są na wymarcie, u „pelczarek" pod Krakowem. W tych niewczesnych projektach Konopnicka wyczuwa, i słusznie, zniechęcenie i podświadomą gorycz. „Bo ciągle mam takie wrażenie, jakby Ci się jakaś krzywda działa. I złość mnie bierze na świat i taki, taki żal: jeśli ludzie już takie serce zranili, Tobie pobłażliwej, Tobie dobrej i tak mądrze wyrozumiałej, to już źle."

Dziwnym zrządzeniem losu ani Orzeszkowa na jubileuszu Konopnickiej, ani Konopnicka na jubileuszu Orzeszkowej być nie mogły. Orzeszkowa na krótko przed obchodem Marii dość ciężko zapadła na zdrowiu. Osłabione serce nie pozwoliło jej na wyjazd do dalekiego Krakowa. Uczciła jednak rocznicę przyjaciółki dwukrotnie. Raz *Liścikiem Orzeszkowej do Konopnickiej* drukowanym w *Tygodniku Ilustrowanym* (nr 14 z dn. 5 kwietnia), gdzie w szeregu misternie zbudowanych i powiązanych aforyzmów składa hołd natchnieniu i wartościom duchowym poetki, powtórnie w zwięzłej odezwie *Do Marii Konopnickiej w dniu 25-letniej rocznicy jej pracy* z dnia 19 września 1902, zakończonej słowami: „...Tej, którą w duszy nazywam swoją promienną i drogą siostrą w duchu i pracy".

Już w drugiej połowie grudnia Konopnicka odwiedziła Elizę w Grodnie. Następna wizyta nastąpi w początkach marca 1904. Tymczasem Maria dzieli się z przyjaciółką entuzjastycznymi wrażeniami z lektury *Ad astra*, które ukazuje się w kolejnych zeszytach Biblioteki Warszawskiej. Obydwie bardzo są przejęte sprawą wyboru upragnionego domku, daru narodowego dla Konopnickiej. Kiedy nareszcie zapadła ostateczna decyzja i Konopnicka uroczyście została wprowadzona do swej własnej siedziby w Żarnowcu, Orzeszkowa w drodze powrotnej z Marienbadu dopiero w Warszawie dowiedziała się o uroczystości i niepewna ścisłej daty spóźniła się z listem powitalnym.

Wypadki 1905 roku budzą odmienne nieco uczucia w sercach dwóch pisarek. Dla Konopnickiej „czas cwałuje, nagląc opóźnione sprawy świata do biegu. Dalej! dalej! Wszystko musi stanąć u mety w jakiejś wyrocznej godzinie. Wszystko, co jest, umykać z drogi temu, co ma być i będzie. Kto zwłóczył, kto stał, kto w nieruchomość uwierzył — idee, państwa, narody — musi teraz na skręcenie szyi dopędzać mety owej, choćby paść. I pada. Świst, trzask, tętenty gwałtownych jak walkirie godzin. A wszystkie z sobą coś niosą, coś, co się staje, co chce żyć, i coś — co umiera".

Wielka surma rewolucji porwała Konopnicką w zawrotny lot. Przyjęła ją z entuzjazmem bez zastrzeżeń. Inaczej Orzeszkowa. Zdaje sobie sprawę, że jest świadkiem wielkiej chwili dziejowej, chwili „niesłychanej klęski tego państwa, wspaniałego podnoszenia się z łoża niewoli jego narodu, odzyskania głosu i wyprostowania się bark Polski". O tę Polskę przede wszystkim jej chodzi. Ale przeraża nadlatująca i hucząca w powietrzu rewolucja socjalna. Po wsiach naszych — pisze w liście do Marii z dn. 20.III.1905 r. — zaczynają się już napady na dwory i grabieże, pierwsze sceny *Nieboskiej komedii*. „Duch mój łączy się z duchem Zygmunta i z jego bólem wobec »kuźni czarta«... Piszesz, że »rozdzieleni myślami, jednością czucia spojeni jesteśmy«. Gdybyż tak było! Ale tak nie jest. Robespierzy i maraci nasi ojczyznę mają za stary przesąd, o którym przez dyplomację tylko mówią z uszanowaniem, a w gruncie rzeczy zrzucają ją z tronu myśli ludzkich razem z Bogiem i rodziną... Patrzymy na to z trwogą bladą, abyśmy z »próby grobu« nie wyszli krwawi i aby się nam nie zmarnowała, nie utopiła w zbrodni ta chwila wielka."

Widać, że Orzeszkową straszą widma Gonty i Szeli, krwawe obrazy rzezi humańskiej i galicyjskiej, te same, którym dał niedawno plastyczny wyraz Wyspiański w *Weselu*. Polska, jej przyszłość, jej dobro stanowią jej główną, kto wie, czy nie jedyną, troskę. I tu uderza pewien znamienny fakt. Każdy z tych dwóch współczesnych sobie umysłów należy jak gdyby do innego pokolenia i odmiennego gatunku.

Konopnicka to żywiołowa młodość, prąca naprzód bez oglądania się wstecz, bez lęku i bez przewidywań. To ucieleśnienie dynamiki. Orzeszkowa to statyczna dojrzałość, hamowana doświadczeniem wieków i własną, nad wiek sędziwą mądrością.

Różnica postawy dwu pisarek wobec rewolucji tłumaczy się może i tym, że Orzeszkowa, latami siedząc w swoim grodzieńskim partykularzu, obrosła niejako mchem dostojnej tradycji narodowej i pogrobowych marzeń. Śni się jej „z polską szlachtą polski lud". Konopnicka w swoich wędrówkach zagranicznych widziała z bliska krzywdę społeczną w większości krajów Euro-

y i rewolucję rosyjską wita jako jutrzenkę dla skrzywdzonych i uciemiężo-
ych, jako „pierwszy, leciuchny obrzask sprawiedliwości".

W pełnym zrozumieniu sytuacji nie może siedzieć bezczynnie. Przedostaje
ię do Królestwa, aby tam przy zachowaniu incognita wobec władz carskich
vziąć udział przynajmniej w akcji charytatywnej dla więźniów i strajku-
ących.

Szybko mija okres porywów i nadziei. Nadchodzą ciężkie czasy reakcji sto-
ypinowskiej. Wilno wykorzystuje jednak resztki swobód zakładając *Kurier
itewski,* w którym redakcję działu literackiego obejmuje Orzeszkowa. Więc
rzypomnienie o *Romanowej,* którą kiedyś tak skwapliwie przysłała Konop-
ickiej dla *Świtu* i prośba o rewanż. A ze strony Marii nadzieja na spotka-
ie w Warszawie na zjeździe kobiet polskich, zwołanym na dni 9—11 czerwca
połączonym z uczczeniem jubileuszu 40-letniej pracy literackiej Orzeszko-
vej. Ale jubilatka na swoją uroczystość nie przyjechała. Zjazdowi przewod-
iczyła Konopnicka i opuściła go przed jego zamknięciem z powodu nietak-
ownego wystąpienia którejś z delegatek. Do Grodna na zamknięty w gronie
niejscowym obchód nie pojechała, „odproszona" wraz z całym warszawskim
omitetem z powodu trudności ugoszczenia tak licznego grona osób, a może
z innych lokalnych przyczyn... Orzeszkowa usprawiedliwia się przed Ko-
opnicką długo i serdecznie. Widać, że ten incydent nie zaważył na ich
vzajemnych stosunkach, bo następne listy wibrują tą samą nutą tkliwego
rzywiązania. Obydwie, niezależnie od pracy twórczej, zabiegają o rozwój
ycia zbiorowego, gromadzą ludzi wokół wspólnych idei, organizują, działają,
rzątają się społecznie. Orzeszkowa bierze udział w dwóch świeżo powstałych
v Grodnie stowarzyszeniach. W jednym z nich, w Tow. Miłośników Sztuki,
rządza co dwa tygodnie dla jakichś trzystu osób wieczory literackie, na
tórych czyta się i deklamuje „dzieła i arcydzieła literatury polskiej, między
nnymi i utwory Konopnickiej". „Przy tym trzeba się strzec, bo przy najlżej-
zej okazji mogą nas — zamknąć."

A Konopnicka z Dulębianką wysyłają do senatu uniwersytetu w Oxfordzie
nergiczny protest przeciw uchwale, nadającej Wilhelmowi II, „temu gwał-
icielowi wszelkich praw ludzkich", tytuł doktora praw cywilnych honoris
ausa. List ten, ogłoszony między innymi w *Kurierze Litewskim,* wywołał
orącą aprobatę Orzeszkowej.

Ostatnie lata życia każda z pisarek spędza po swojemu. Orzeszkowa, coraz
łabsza, opuszcza Grodno dwukrotnie jedynie podczas lata, aby je spędzić
ve Florianowie Bochwiców (1909 i 1910). Tam żegna się niejako ze swoją
kochaną ziemią, z lasami, polami, ziołami, z ludem smętnym, z jego tęskli-
vymi pieśniami.

Konopnicka tylko ciepłe miesiące spędza w Żarnowcu. Ostry klimat i słab-
ące serce zmuszają ją do corocznych dłuższych pobytów na południu. Aż
v jakiś dzień lutowy otrzymuje w Nizzy niepokojącą wiadomość o ciężkim
asłabnięciu Elizy. Wysyła do niej list pełen niepokoju i troski, ostatni list
o odchodzącej. Wkrótce i ona za nią pośpieszy. Dwie pisarki, które jedno-
ześnie przekraczały próg młodości, teraz jedna za drugą mijają wrota śmier-
i. Orzeszkowa spoczęła na mogiłkach w Grodnie, Konopnicka na uroczym
mentarzu łyczakowskim we Lwowie.

Tak daleko od siebie, a tak sobie bliskie duchem żyły i działały te dwie

największe pisarki polskie owego czasu, pełnego burz i klęsk. Obie córki szlacheckie, dzieci wsi — przeżyły w młodości dwa kataklizmy: powstanie styczniowe i ukaz uwłaszczeniowy. Upadek powstania to było przekreślenie marzeń o niepodległości. Ukaz uwłaszczeniowy to była nie tylko ekonomiczna klęska ich klasy, to było wyrwanie z rąk najlepszej i najbardziej postępowej części społeczeństwa inicjatywy uwłaszczenia włościan, podjętej przez wodzów powstania, to była wykopana przez cara przepaść między dworem a chatą. Z tej przepaści zdawały sobie doskonale sprawę obydwie pisarki. Myślały — nieodrodne spadkobierczynie entuzjastek, że uda im się tę przepaść zapełnić miłością...

Podczas gdy Orzeszkowa cierpliwie i mozolnie przeorywała ugory ciemnoty, zacofania, przesądów rasowych i klasowych, Konopnicka z rozwiniętym sztandarem szturmowała do murów tej Bastylii, jaką była zadawniona, uświęcona wiekami krzywda społeczna. Pióro Orzeszkowej było podobne do pługa, pióro Konopnickiej było kopią, z którą szarżowała na fetysze podłości, przemocy, wyzysku, ucisku narodowościowego.

Pomimo potęgi twórczej i dzielności bojowej były to przecież dwa ptaki wyrzucone z gniazda. Orzeszkowa w swojej przymusowej pustelni w Grodnie, Konopnicka w swoich wędrówkach po Europie — czują się jakby na emigracji, na marginesie życia narodowego, któremu one przecież nadają ton.

Ich doczesne szczątki spoczywają poza granicami Polski Ludowej, ale ich niezłomne dusze wysoko niosą i podają następnym pokoleniom wiecznie płonące pochodnie walki o wolność i sprawiedliwość — niezapomniane w Panteonie wielkich duchów polskich Przodownice Narodu.

Stefania Podhorska-Okołów

Jan Nagrabiecki

PTAKI RIVOLI

Ptaki-neony
rozżarzone w śpiew
zygzaki deszczów wielobarwnych
karuzele ogni
ze wstążką nieba
filharmonie drzew

Kot na ptaka czyha
ptak
rozwiesza dzwoneczki
nad dachami Paryża

Dzwonki kwitną
zaglądają do okien
na wszystkich piętrach
i wszystkie ręce podwórza
je błogosławią

Ptaki rue de Rivoli
i ulicy Świętego Jakuba
niosły w dziobkach
promienie w górze
gubiąc nieuważne
po jednym
w Luwrze

ŚPIĄCY

Świat zachwiał się
legł nie opodal

Dwa gołe rumieńce zadu
jak róże
miękkie
patrzą ufnie w niebo

I tak oto świat
leży

Człowiek
upity niebem jak bela

NA SAINT-MICHEL

Kosmate niebo ściera z szyby
błękit ptaków
Rozczochrane drzewa ścierają z szyby
zieleń ptaków

(Okna okna otwórzcie błękitom
okna okna otwórzcie drzewom)

Z błękitu ukosem wabi chmura
na skrzydłach ognistych
przeleci zmarszczką po czole
opowie jakie zatacza koła
śpiewna gwiazda ziemi
o chórach piorunu opowie
czyli o wietrze jak spłoszona pieśń ptaka
co pragnie nią zaszczycić
ciepło klatki mojego pokoju

(Okna okna otwórzcie —)

Jan Nagrabiecki

Edward Morgan Forster

DROGA Z KOLONY

I

Bez żadnego szczególnego powodu pan Lucas pośpiesznie wyprzedził swoje
warzystwo. Może stało się to po prostu dlatego, że doszedł do wieku, gdy
zależność staje się specjalnie cenna, bo wkrótce trzeba będzie z niej zre-
gnować. Zmęczony uwagą i troskliwością, którymi był otoczony, lubił ode-
ać się od młodych, jechać samodzielnie i samodzielnie zsiadać z konia.
pewne odczuwał również szczególną przyjemność czekając z obiadem na
ztę towarzystwa i mogąc ich potem zapewniać, że spóźnienie nie miało dla
go żadnego znaczenia.
Tak więc, z iście dziecinną niecierpliwością, walił piętami w boki zwierzę-
zmuszając poganiacza do uderzania muła grubą laską lub kłucia ostrym
ikulcem; trzęsąc się i telepiąc zjeżdżał po stoku wzgórza między kępy kwit-
ych krzewów, polanki porosłe anemonami i złotogłowiem, dopóki nie usły-
ł szumu płynącej wody i nie dojrzał opodal paru platanów, pod którymi
li spożyć posiłek.
Nawet w Anglii te drzewa wzbudziłyby podziw, były tak ogromne i tak
ziwiająco ze sobą splecione, a jednocześnie całe spowite drżącą zielenią.
zaś, w Grecji, były czymś naprawdę wyjątkowym, rzucały jedyną plamę
nia i chłodu w całej okolicy wypalonej oślepiającym żarem kwietniowego
ńca. Kryły pod swymi konarami maleńki khan, czyli wiejski zajazd, le-
nkę z kruchej gliny z szerokim, drewnianym balkonem. Siedziała na nim
ra kobieta przy kołowrotku a obok niej brązowa świnka jadła skórki z po-
rańczy. Na wilgotnej ziemi u stóp staruszki dwoje dzieci bawiło się
kucki w jakąś prastarą grę na palcach; ich matka, podobnie jak one nie grze-
ca czystością, doglądała wewnątrz domu garnka z gotującym się ryżem. Pani
man zwróciłaby w tej chwili uwagę, że to wszystko jest typowo greckie,
resztą sam wybredny pan Lucas cieszył się w duchu, że przywieźli ze
ą własne jedzenie i że będą je spożywali na świeżym powietrzu.
Ale w sumie rad był, że już się tam znalazł — poganiacz mułów podał mu
ę do zejścia — zadowolony był również, że nie było w pobliżu pani For-
n, która ubiegłaby go w formułowaniu własnych opinii — rad był też, że
ez najbliższe pół godziny nie zobaczy Ethel. Ethel była jego młodszą córką,
ąż niezamężną. Była to dziewczyna troskliwa i pełna dobrego serca. Samo

przez się stało się oczywiste, że nikt inny, tylko właśnie ona poświęci sw
życie dla ojca i będzie jego podporą w starości. Pani Forman zawsze mów
o niej jako o Antygonie, a pan Lucas starał się wżyć w rolę Edypa, bo
dynie na nią wydawała mu się zezwalać opinia publiczna. Łączyło go z Ed
pem to, że on też się starzał. Sam zresztą zdawał sobie z tego sprawę. Cu
troski przestały go interesować i rzadko uważał, gdy do niego mówiono. I
bił mówić, ale często zapominał, co miał powiedzieć, a nawet gdy mu
udało nie zagubić myśli, wydawało mu się to wszystko niewarte wysił
Jego zdania i gesty stały się sztywne i stereotypowe, anegdotki, cieszące
dawniej uznaniem, przestały wzbudzać oddźwięk, jego milczenie było rów
bez znaczenia, jak jego mowa. A przecież zawsze cieszył się dobrym zd
wiem, prowadził aktywne życie, pracował sumiennie, dorobił się i wykszt
cił dzieci. Nie mógł o to mieć pretensji do nikogo: po prostu się starzał.

W danej chwili znajdował się w Grecji i tym samym jedno z marzeń je
życia zostało spełnione.

Już czterdzieści lat temu złapał mikroba hellenizmu i przez cały czas cz
że gdyby mógł choćby odwiedzić ten kraj, to miałby świadomość nie zm
nowanego życia. Ale Ateny okazały się zakurzone, Delfy — wilgotne, Tern
pile — za płaskie, i z cynicznym zdumieniem przysłuchiwał się pełnym
chwytów okrzykom swoich towarzyszy. Grecja podobna była do Anglii: ni
wiekowy człowiek wpatrujący się w Tamizę czy w Eurotas. Właściwie b
to bez znaczenia. Oto nadarzała się okazja, by zaprzeczyć regule wynik
z doświadczenia, ale i ta sposobność zaczynała zawodzić.

A jednak Grecja dokonała w nim przemian, z których jeszcze nie zdav
sobie sprawy. Uczyniła go niezadowolonym, zaś w każdym niezadowole
tli iskra życia. Wiedział, że nie był ofiarą pecha. Zło było wielkie i zasad
cze, a ślady, które po nim nosił, nie pochodziły od drobnych, przypadkowy
przeciwności. W ostatnim miesiącu zawładnęło nim pragnienie, by umr
walcząc.

„Grecja jest krajem dla młodych — mówił sam do siebie stojąc w cie
platanów — ale ja wtargnę w ten świat i posiądę go. Liście znowu sta
się zielone, woda będzie słodka, niebo błękitne. Tak było czterdzieści
temu i ja to wyrwę z przeszłości. Nic mi nie przeszkadza, że jestem te
stary i przestanę udawać młodość."

Zrobił dwa kroki naprzód i w tej samej chwili zimna woda zabulgot
mu do kostek.

„Skąd ta woda? — zastanowił się. — Sam nie wiem." — Wspomniał,
suche były stoki okolicznych wzgórz; a jednak właśnie tutaj cała droga
lana była potokiem.

Przystanął zdumiony mówiąc: „Woda z drzewa — z pustego pnia? Nig
by mi to nawet przez myśl nie przeszło".

Ogromny pień platanu chylącego się ku khanowi był bowiem pusty —
stał wypalony na węgiel drzewny. Z tego żywego drzewa wytryskiwał st
mień wody poprzez mchy i paprocie porastające korę, przepływał po ślada
kopyt mułów i zasilał sobą żyzne łąki. Prości, wiejscy ludzie wyrazili
swój sposób uznanie za to tajemnicze piękno: w korze drzewnej wyrzeźb
kapliczkę. Stała tam lampka i maleńki obrazek Matki Boskiej, spadkobi
czyni wspólnej siedziby driad i najad.

„Nigdy nie widziałem czegoś podobnie cudownego — powiedział do siebie n Lucas. — Mógłbym nawet wejść w środek pnia, żeby sprawdzić, skąd nie to źródełko."

Przez chwilę powstrzymywała go myśl, by nie znieważyć kapliczki. Potem uśmiechem, coś sobie przypominając: „To miejsce będzie moje. Wejdę tam osiądę je". — I w sposób niemal agresywny wskoczył na kamień w środ- pnia.

Woda miarowo i bezszelestnie wypływała z pustych korzeni i niewidocz- ch szczelin platanu, tworząc cudowny bursztynowy zbiornik, nim ten prze- się przez krawędź pnia spływając na ziemię u podnóża. Pan Lucas skosz- wał wody — była słodka; a gdy uniósł wzrok w górę po sczerniałym ko- nie drzewa, dojrzał niebo — było błękitne, i liście — zielone; nie uśmie- ając się, wspomniał drugą swoją myśl.

nni trafili tu już przed nim — zaiste odczuwał nawet w pewnym sensie skość koleżeństwa. Maleńkie wota przyczepione do kory — mikrosko- ne ręce, nogi i oczy w blasze, groteskowe podobizny mózgów i serca, zystkie na pamiątkę i w dziękczynienie za odzyskaną siłę, mądrość czy łość.

Nie znalazł się tu sam na sam z naturą, bo nawet w głąb tego drzewa argnęły ludzkie troski i radości. Wyciągnął obie ręce przed siebie i przy- ymując się miękkiego, wypalonego drzewa odzyskał równowagę. Potem woli przechylił się do tyłu, aż oparł się całym ciałem o pień za sobą. mknął oczy i owładnęło nim dziwne uczucie spokoju — uczucie pływaka, ry po długiej walce z morskimi falami zdaje się na łaskę przypływu, ufa- , że go przyniesie do celu.

tak trwał w bezruchu, świadom tylko strumienia u swoich stóp. I wszyst- nagle wydało mu się strumieniem, w którym on sam się poruszał.

Wstrząsnęła nim nagle świadomość — świadomość równa objawieniu, bo otworzył oczy, odczuł jak gdyby coś nieokreślonego nadało sens i właś- ą treść zjawiskom.

Wszystko miało swoje znaczenie: i pochylenie pleców starej kobiety nad acą, i szybkie ruchy świnki, i malejący kłębek wełny. Przez strumień prze- hał na mule śpiewający młodzieniec, w jego postawie było piękno, a szcze- ć w jego pozdrowieniu. Słoneczne wzory na rozgałęzionych konarach ew — nie były przypadkowe. Wszystko było zamierzone. I chwiejące się y narcyzów, i melodia szumiącej wody. Pan Lucas w krótkiej chwili od- ł nie tylko Grecję, ale i Anglię, i cały świat, i życie. Pragnąłby powiesić drzewie obok tamtych wotów i swoje: maleńką podobiznę całego człowieka. e widział w tym pragnieniu żadnej śmieszności.

— Ach! Tu jest tatuś udający Merlina.

Niepostrzeżenie zjawili się wszyscy — Ethel, pani Forman, pan Graham umacz. Pan Lucas przypatrywał im się nieufnie. Stali się dlań nagle obcy, achowanie ich wydało mu się zarazem przesadne i gruboskórne.

— Pan pozwoli podać sobie rękę — rzekł pan Graham, młody człowiek, jący zawsze nienaganne maniery w stosunku do starszych.

Pan Lucas się zirytował:

— Dziękuję. Sam sobie świetnie dam radę — odparł. Jednak przy wycho- eniu z drzewa pośliznął się i wpadł jedną nogą do strumienia.

— Och, tatusiu, tatusiu! — powiedziała Ethel. — Cóż ty wyczyniasz? I szczęście mam dla ciebie skarpetki na zmianę.

Zaopiekowała się nim troskliwie, przynosząc suche skarpetki i buty, a p tem sadowiąc na kocu obok kosza z prowiantami. Sama poszła z innymi zb dać okoliczny lasek.

Powrócili pełni zachwytów, do których pan Lucas usiłował się przyłączy Daremnie jednak. Ich zachwyty były powierzchowne, pospolite i egzaltow ne. Zdawali się nie dostrzegać harmonijnego piękna wokół siebie. Próbuj jednak jakoś wytłumaczyć własne uczucia, powiedział:

— W sumie bardzo mi się tu podoba. To miejsce sprawia na mnie korz stne wrażenie. Drzewa są wspaniałe, wyjątkowo wspaniałe jak na Grec To źródło czystej wody jest pełne poezji. Tutejsi ludzie też wydają się b dobrzy i uprzejmi. Tak. Zdecydowanie jest tu bardzo ładnie.

Pani Forman zaczęła mu robić wyrzuty, że te pochwały są zbyt powści gliwe.

— Ach! Takie miejsce to jedno na tysiąc! — wołała. — Mogłabym tu ż i umrzeć! Naprawdę, zatrzymałabym się tu dłużej, gdyby nie to, że mus być z powrotem w Atenach! Przypomina mi się Kolona Sofoklesa.

— Co do mnie, to muszę się tu zatrzymać. Naprawdę muszę — powiedzi ła Ethel.

— Oczywiście! Zrób to! Ty z ojcem! Antygona i Edyp. Musicie się zatrz mać w Kolonie!

Pan Lucas z podniecenia z trudem łapał powietrze. Gdy stał w środ pnia, wierzył, że jego szczęście niezależne będzie od miejsca. Parominuto rozmowa wpłynęła jednak na zmianę zdania. Nie wierzył, by starczyło n sił na podróż po świecie, i obawiał się, że dawne myśli i dawne znużen dogonią go, gdy tylko oddali się od cienia platanów i szemrania dziewicze źródła. Jedna noc spędzona w khanie u tych poczciwych, wiejskich lud jedna noc patrzenia na nietoperze migające pod kloszem ciemności, spog dania na księżyc zmieniający złote wzory świateł w srebro — jedna ta noc uodporniłaby go na powracające zwątpienia i utwierdziłaby w nim zawsze panowanie tego królestwa spokoju, które uzyskał. Ale jego usta zd ne były wymówić tylko: — Zgodziłbym się tu spędzić noc.

— Masz chyba na myśli tydzień. Tatusiu! Byłoby świętokradztwem zost tu krócej.

— Tydzień więc, niech będzie tydzień — odpowiedziały usta, niechętn przyjmując poprawkę, podczas gdy serce rozsadzała radość. Jedząc obiad n odzywał się więcej, ale rozglądał po okolicy, która miała wkrótce stać się n dobrze znaną, i patrzał na ludzi, którzy będą mu bliscy.

Jedynymi mieszkańcami khanu byli: staruszka, kobieta w średnim wiek kilkunastoletni chłopak i dwoje dzieci. Nie zamienił z nimi jeszcze ani je nego słowa, ale kochał ich, tak jak kochał wszystko, co poruszało się i o dychało w błogosławionym cieniu platanów.

— *En route!* — zawołała przenikliwym głosem pani Forman. — Ethel! Pan Graham! Najlepsze rzeczy też mają swój koniec.

„Dziś wieczór — myślał pan Lucas — zapalą lampkę w kapliczce. A g wszyscy będziemy siedzieli na balkonie, może nawet opowiedzą mi, któ wota sami powiesili."

— Przepraszam pana, panie Lucas — powiedział Graham — ale oni chcą, bym złożył ten koc, na którym pan siedzi.

Pan Lucas uniósł się, mówiąc do siebie: „Ethel pierwsza pójdzie spać, a ja tedy spróbuję im opowiedzieć o moim wotum — to jest coś, co naprawdę uszę zrobić. Myślę, że, jeśli zostanę z nimi sam na sam, to mnie zrozumieją".

Ethel dotknęła jego policzka.

— Tatusiu! Wołałam cię już trzy razy. Muły już tu są.

— Muły, jakie muły?

— Nasze muły. Już czekamy. A, panie Graham, niech pan pomoże ojcu siąść.

— Ethel, nie rozumiem, o czym ty mówisz.

— Tato kochany, musimy już ruszać. Wiesz przecież, że jeszcze dziś wieór mamy być w Olimpii.

Pan Lucas odpowiedział wyniosłym, pewnym siebie głosem:

— Życzyłem sobie zawsze, Ethel, żebyś miała lepszą pamięć. Wiesz przecież, mamy tu zostać przez tydzień. Samaś to zaproponowała.

Zaskoczona Ethel stała się nieomal opryskliwa:

— Co za głupi pomysł. Przecież wiesz chyba, że żartowałam. Oczywiście, ma bardzo bym chciała móc tu zostać.

— Ach, gdybyśmy to tak mogli robić to, na co mamy ochotę! — westchnęła ni Forman, siedząc już na grzbiecie muła.

Ethel kontynuowała dalej spokojniejszym tonem:

— Ale naprawdę nie myślałeś chyba, że mówię poważnie.

— Oczywiście tak myślałem. Poczyniłem już różne plany opierając się na m, że tu zostaniemy. Wyjechać stąd teraz byłoby dla mnie nie tylko niegodne, ale wręcz niemożliwe.

Wypowiedział tę uwagę z niezwykłym przekonaniem i zarówno pani Foran, jak i pan Graham zmuszeni byli się odwrócić, by ukryć uśmiechy.

— Przepraszam cię, że odezwałam się tak bez sensu. To moja wina. Ale iesz, nie możemy oddzielać się od reszty towarzystwa, a nawet jedna tylko c spędzona tutaj uniemożliwiłaby nam złapanie statku w Patras.

Pani Forman zwróciła na boku uwagę pana Grahama na niezwykłą umiejętność, z jaką Ethel postępowała z ojcem.

— Nic mnie nie obchodzi statek w Patras. Powiedziałaś, że się tu zatrzymamy i zatrzymamy się.

Mieszkańcy khanu w jakiś tajemniczy sposób zdawali się odgadywać, że rzeczka ma z nimi jakiś związek.

Stara kobieta przerwała pracę, a młody człowiek i dwoje dzieci stali za nem Lucasem, jakby chcąc poprzeć jego stanowisko.

A jego nie wzruszały żadne argumenty ani prośby. Mówił mało, ale był solutnie stanowczy, bo po raz pierwszy przecież ujrzał swoje codzienne cie we właściwy sposób. Po co miał w ogóle wracać do Anglii? Komu by tam brakowało? Jego przyjaciele albo już nie żyli, albo byli dlań oschli. hel kochała go na swój sposób, ale miała jeszcze inne zainteresowania, co eszta było całkiem zrozumiałe. Pozostałe dzieci widywał rzadko. W rodzinie iał jedną jeszcze bliską osobę, swoją siostrę Julię, której zarazem bał się nienawidził. Opór przychodził mu więc teraz z łatwością. Byłby głupcem

i tchórzem, gdyby się stąd ruszył, z miejsca, które przyniosło mu uczu
szczęścia i spokoju.

Wreszcie Ethel, chcąc wprawić ojca w dobry humor, a jednocześnie w
próbować swoją znajomość greckiego, ruszyła ku zdumieniu tłumacza w str
nę khanu, by obejrzeć pokoje gościnne.

Kobieta w domu powitała ich głośnymi pozdrowieniami, a młodzian zac
niepostrzeżenie odprowadzać do stajni muła pana Lucasa.

— Stań, ty łobuzie! — krzyknął Graham, który zawsze był zdania, że c
dzoziemcy, gdyby tylko zechcieli, zrozumieliby po angielsku. Miał zresz
w tym wypadku rację, bo chłopak usłuchał i stali teraz wszyscy oczekuj
powrotu Ethel.

Ukazała się wreszcie, trzymając wysoko uniesioną spódnicę, a za nią sze
tłumacz niosący okazyjnie zakupionego prosiaka.

— Drogi tato, zrobię dla ciebie wszystko co w mojej mocy, ale na noc
w tym khanie mówię — NIE.

— Czy tam może są pchły? — spytała pani Forman. Ethel oznajmiła,
„pchły" to za mało powiedziane. — A więc to decyduje — powiedziała pa
Forman. — Wiem, jak wymagający jest pan Lucas.

— To o niczym nie decyduje — rzekł pan Lucas. — Ethel, ty jedź. Ja
tu nie potrzebuję. W ogóle nie wiem, po co zasięgałem twojej rady. Zosta
tutaj sam.

— Ależ to absolutny idiotyzm — powiedziała Ethel tracąc panowanie n
sobą. — Jak ty w twoim wieku możesz tu zostać sam? W jaki sposób b
jadł albo brał kąpiel? W Patras czekają na ciebie listy. Spóźnisz się na s
tek. A to by znaczyło, że opuściłbyś sezon operowy w Londynie i pogmatw
swoje plany na cały miesiąc. A w ogóle jak byś mógł sam podróżować!

— Mogą pana tu zasztyletować — wtrącił swoją uwagę pan Graham.

Grecy milczeli, ale ilekroć tylko pan Lucas spojrzał w ich stronę, usiłow
nakłonić go znakami, by wszedł do khanu.

Dzieci ciągnęły go nieomal za kurtkę, a stara kobieta przerwała pracę p
kołowrotku i utkwiła w nim dziwnie błagalny wzrok. Cała sprawa nabr
gigantycznych proporcji i wydało mu się, że chce tu zostać nie tylko dlate
iż odzyskał młodość, dojrzał piękno lub znalazł szczęście, ale głównie dlate
że oczekiwać tu będzie wraz z tymi ludźmi na jakieś wyjątkowe wydarze
które przeobrazi oblicze świata. Chwila stała się tak wzniosła, że uci
w poczuciu niedoskonałości własnych słów i argumentów. Polegał teraz je
nie na niemej mocy swych sprzymierzeńców: milczących ludziach, szemr
cej wodzie, szepczących drzewach. Wszystko wokół niego zdawało się
nawoływać jednym wyraźnym, zrozumiałym dlań głosem, przy którym sło
oponentów z minuty na minutę stawały się bardziej absurdalne i bardz
pozbawione znaczenia. Wkrótce zapewne znużą się tym ględzeniem i zos
wią go samego w chłodnym gaju, w poświacie księżycowej i w przeznac
niu, na które wyczekiwał.

Istotnie, pani Forman z tłumaczem już ruszali przy akompaniamencie w
dzierającej się świnki. Sprzeczka trwałaby w nieskończoność, gdyby Et
nie zwróciła się do pana Grahama z prośbą.

— Czy może mi pan pomóc? — szepnęła. — Nie można sobie z nim w og
dać rady.

— Nie jestem mocny w dyskusjach, ale może mógłbym przydać się w ja-
ś inny sposób — powiedział i z upodobaniem spojrzał na swoje dobrze
ormowane mięśnie.
Ethel zawahała się, ale dodała:
— Niech pan mi pomoże w jakikolwiek pan zechce sposób. Przecież to
lko dla jego własnego dobra.
— To niech podprowadzą muła.
Tak więc, gdy pan Lucas sądził już, że postawił na swoim, poczuł się nagle
iesiony w powietrze i usadowiony bokiem na siodle. W tej samej chwili
ył przeszedł w kłusa.
Nie rzekł nic, bo cóż właściwie miał powiedzieć. Nie zmienił nawet prawie
yrazu twarzy czując, jak wyjeżdżają spod cienia drzew i jak milknie od-
os płynącej wody. Pan Graham z kapeluszem w ręku biegł przy nim prze-
aszając:
— Wiem, że nie powinienem był się wtrącać i naprawdę przepraszam go-
co. Ale mam nadzieję, że sam pan kiedyś zrozumie. — Cholera.
Kamień trafił go w plecy. Cisnął nim mały chłopak, który biegł po śla-
ch mułów. Goniła za nim jego siostra, również rzucając kamieniami.
Ethel krzyknęła do tłumacza, który jechał na przedzie wraz z panią For-
an, ale zanim ów zdążył zawrócić, ukazał się jeszcze jeden przeciwnik. Był
młody Grek, który wyskoczył z przodu i dopadał teraz do uzdy pana Lu-
sa. Na szczęście Graham znał się na zasadach boksu i w jednej chwili
konał słaby opór młodziana, który z krwawiącą szczęką rozłożył się jak
ugi na polance kwitnących narcyzów. W tym czasie dołączył do nich
umacz; dzieci przerażone losem, jaki spotkał ich brata, zaniechały dalszych
yczynów i cała ekipa ratunkowa — jeśli tak można to określić — zebrała
ę w nieładzie pod drzewami.
— To dopiero diabły — śmiał się triumfalnie Graham. — Typowi nowo-
tni Grecy. Ojciec pani oznaczał dla nich pieniądze i teraz wyobrażają so-
e, żeśmy ich ograbili z zapłaty.
— Ach, oni są okropni. Co za prostacy. Nie wiem doprawdy, jak mam pa-
ı dziękować. Uratował mi pan ojca.
— Mam nadzieję, że nie wzięła mnie pani za brutala.
— Ależ skąd — westchnęła Ethel — podziwiam siłę.
Podczas tej rozmowy orszak uformował się na nowo. Pan Lucas, który
aniem pani Forman dzielnie zniósł rozczarowanie, siedział wygodnie na
oim siodle. Pośpiesznie wjechali po przeciwległym zboczu, lękając się na-
ępnego ataku. Gdy miejsce przygody zostało już daleko za nimi, Ethel zna-
zła okazję, by przemówić do ojca, prosząc go o przebaczenie za sposób,
jaki go potraktowała.
— Wydałeś mi się taki dziwny, tatusiu, naprawdę, prawie się ciebie ba-
m. Widzę, że teraz powróciłeś już do siebie, jesteś taki jak zwykle.
Nie odezwał się wcale. Wywnioskowała więc, że nie ma jej zbytnio za złe
mtego zachowania.
Dzięki typowym dla gór dziwom natury ukazało się nagle pod nimi miejsce,
óre opuścili przed godziną. Khan ukryty był pod kloszem zieleni, ale wi-
oczne były trzy postacie i w czystym powietrzu doleciały do nich głosy:
oże to były wyzwiska, a może pożegnania.

Pan Lucas zatrzymał się niezdecydowany, wypuszczając z rąk uzdę.

— Ruszajmy już, tatusiu kochany — powiedziała Ethel łagodnie.

Usłuchał i już w następnej chwili niebezpieczny widok skrył się na zawsze za wzgórzem.

II

Było to w czasie śniadania, ale z powodu mgły paliły się lampy gazowe. Pan Lucas był właśnie w trakcie opowiadania o swojej bezsennej nocy. Ethel przysłuchiwała mu się oparta łokciami o stół. Za parę tygodni miała wyjść za mąż.

— Wpierw był dzwonek u drzwi wejściowych, potem wróciłaś z teatru. Potem zaczął hałasować pies, a potem — kot. A około trzeciej nad ranem jakiś młody chuligan śpiewał pod oknem. A, i jeszcze: nieustannie bulgotała woda w rurach nad moją głową.

— To zapewne woda wypuszczona z wanny — wtrąciła Ethel ze znużeniem.

— Nic mnie tak nie wyprowadza z równowagi, jak lecąca woda. Spanie w tym domu jest w ogóle niemożliwe. Muszę się stąd wynieść. W następnym kwartale powiadomię o tym właściciela. Napiszę mu po prostu tak: wyprowadzam się stąd, bo tu absolutnie nie można sypiać. Jeśli on na to odpowie — no, cóż właściwie może odpowiedzieć?

— Zjesz jeszcze grzankę, ojcze?

— Dziękuję ci, dziecko. — Wziął kawałek i nastąpiła chwila ciszy.

Lecz wkrótce zaczął na nowo:

— Ani myślę dać tak sobie chodzić po głowie tym sąsiadom. Nawet im tak napisałem — no nie?

— Tak, napisałeś — odparła Ethel, która postarała się już o to, by list nie został wysłany. — Rozmawiałam już z wychowawczynią i obiecała mi, że to się zmieni. Zresztą ciotka Julia też nie znosi hałasów. Na pewno wszystko się jakoś ułoży.

Ciotka, jedyna samotna osoba w rodzinie, miała się sprowadzić na miejsce Ethel, aby zająć się gospodarstwem. Ta uwaga ze strony Ethel nie była najszczęśliwsza i pan Lucas zaczął coś zrzędzić pod nosem. W samą porę pojawił się listonosz z poranną pocztą.

— Ach, jest dla mnie jakaś paczka! — zawołała Ethel. — Co to może być? Greckie znaczki! To dopiero niespodzianka!

Paczka zawierała cebulki narcyzów i przesłana była z Aten przez panią Forman. Trzeba będzie kwiaty zasadzić w cieplarni.

— Ach, ile wspomnień! Czy pamiętasz, ojcze, te pola narcyzów. A te wszystkie bulwy owinięte są w greckie gazety. Ciekawa jestem, czy zdołam z nich coś zrozumieć. Dawniej umiałabym, wiesz...

Nie przerywała paplaniny, chcąc w ten sposób zagłuszyć śmiechy dzieci sąsiadów, ulubiony powód do utyskiwań ojca w czasie śniadań.

— Słuchaj: „Tragedia na wsi". Ojej, natrafiłam na coś smutnego. No, ale trudno: „W ubiegły wtorek, w Plataniste, w prowincji Messenia, wydarzyła się okropna katastrofa. Ogromne drzewo... — radzę sobie jakoś, co? — prze-

waliło się w nocy i... — zaraz, chwileczkę, o Boże! — i zmiażdżyło na śmierć mieszkańców małego khanu, którzy w tym czasie siedzieli na balkonie. Ciała staruszki, właścicielki, Marii Rhomaides, oraz jej czterdziestosześcioletniej córki można było zidentyfikować, lecz jej wnuka — och, dalszy ciąg jest naprawdę okropny; żałuję, że to w ogóle zaczęłam czytać. Ale wiesz, ta nazwa miejscowości nie wydaje mi się obca. Czyśmy się przypadkiem nie zatrzymywali zeszłej wiosny w Plataniste?

— Jedliśmy tam obiad — powiedział pan Lucas i lekki wyraz troski pojawił się na jego obojętnej twarzy. — Może to było tam, gdzie nasz tłumacz zakupił sobie świnkę?

— Oczywiście — nerwowo powiedziała Ethel — on tam kupił świnkę. To straszne.

— Rzeczywiście straszne — rzekł ojciec, którego uwaga skierowana była częściowo na hałasujące dzieci sąsiadów. Ethel poderwała się nagle z wrażenia na równe nogi.

— Boże! Przecież to jest stara gazeta — zawołała — to się stało nie teraz, lecz w kwietniu, w nocy, na osiemnastego. To myśmy tam byli tego samego popołudnia.

— A tak — powiedział pan Lucas. Ethel trzymała się ręką za serce, nie była w stanie przemówić.

— Ojcze, drogi ojcze, ja to muszę powiedzieć: tyś tam chciał nocować. A ci ludzie, ci biedni półdzicy ludzie chcieli ciebie zatrzymać. I nikt już z nich nie żyje. Napisane w gazecie, że tam wszystko w ruinie i że nawet strumień zmienił swój bieg. Ojcze, gdybym nie ja i nie pomoc Artura, to byś już nie żył.

Pan Lucas machnął ręką zirytowany.

— Rozmowy z wychowawczynią nie mają żadnego celu. Napiszę do właściciela w ten sposób: „wyprowadzam się z tego domu, bo: pies szczeka, dzieci sąsiadów są nie do zniesienia i wytrzymać już nie mogę hałasu tej wody".

Ethel nie przerywała mu. Nie mogła się otrząsnąć z wrażenia na myśl o tej ledwo unikniętej zagładzie. Milczała, w końcu wykrztusiła:

— Naprawdę po takim cudownym ocaleniu można zacząć wierzyć w przeznaczenie.

Pan Lucas, który właśnie układał list do właściciela, nie odrzekł nic.

Przełożyła
Halina Carroll

William Shakespeare

SONETY

XXIII

Jak nieświetnego aktora na scenie
Wytrąca z roli niespodziana trema,
Jak zbytek siły sprawia, że stworzenie
Dzikie a wściekłe, zuchwałości nie ma;
Tak mnie obawa, że mi nie uwierzysz,
Każe zapomnieć miłosną ofiarę,
Gdy miłość we mnie spustoszenie szerzy,
Zbytnim na sercu kładąc się ciężarem.
O dozwól zatem, aby w moich księgach
Była miłości mej niema wymowa,
Co, prosząc serca, po zapłatę sięga
Większą, niż warte byłyby jej słowa.

O ucz się czytać, co me serce w ciszy
Skryśliło: miłość i oczami słyszy.

XLVI

Me oko z sercem bój śmiertelny wiodą,
Jakby Twoimi podzielić się łaski:
Bo oko sercu chce stanąć przeszkodą,
A serce oku odebrać Twe blaski.
Choć w sercu moim utkwiłaś głęboko
(Gdzie nie dosięgnie Cię oka spojrzenie),
Me oko twierdzi, że to ono — oko —
Odbija Twojej urody promienie.

Od myśli przeto, co serce w dzierżawie
Mają, słusznego żądałem wyroku,
A te przyznały, jako biegłe w prawie,
Pół racji sercu i pół racji oku.

Rzekły: widokiem niech się cieszy oko,
A serce serca miłością głęboką.

XLVII

Pokój zawarło moje serce z okiem
I jedno z drugim przysługi wymienia:
Bo kiedy oko chce Twym żyć widokiem
Lub miłe serce tonie we westchnieniach,
Wtedy Twój obraz me oko ożywia
I oko serce prosi do się w gości;
To znowu serce oko uszczęśliwia
I odstępuje mu część swej miłości.
I gdy tak oko sercu obraz kryśli,
Chociaż daleka, przecie jesteś ze mną:
Nie zdołasz odejść dalej niż me myśli,
A i mnie od nich uciekać daremno.

Lub jeśli zasną, Twój obraz sen płoszy
Ku wielkiej oka i serca rozkoszy.

LV

Ni marmurowe, ni złote posągi
Nie będą trwalsze nad mój rym mocarny;
Będziesz błyszczała świetniej, niźli ongi
Błyszczał ten kamień, dziś martwy i czarny.
Choć groźne wojny pomniki obalą,
A słoty twarde kamienie rozkruszą,
Ale ni ogień, ni Mars ostrą stalą
Żywej pamięci rejestru nie ruszą.
Na przekór śmierci i wbrew zapomnieniu
Trwać będziesz; obraz Twej chwały jest wieczny
I znać Cię będą nawet w pokoleniu,
Które stąd pójdzie na sąd ostateczny.

Bo do dnia tego strasznego wyroku
Żyjesz w mym wierszu i w kochanków oku.

Przełożył
Jerzy Łowiński

Kazimierz Wyka

SYNTEZY I LIKWIDACJE MŁODEJ POLSKI

Generalna rozprawa z Młodą Polską stanowiła najwybitniejsze zjawisko inte-
ektualne i teoretyczno-krytyczne w końcowym etapie okresu noszącego tę
nazwę. Żaden bodaj prąd literacki w Polsce nie schodził z widowni wśród
vydarzeń i okoliczności tak żarliwych myślowo, a zarazem tak dalece schyłek
Młodej Polski kojarzących z okresem następnym, w tym wypadku z literaturą
niędzywojenną. Siła i rozmaitość przedstawionych podówczas oskarżeń, na
myśli mamy Stanisława Brzozowskiego, Karola Irzykowskiego, Adolfa No-
waczyńskiego i Tadeusza Boya-Żeleńskiego, w nie mniejszej mierze góruje nad
propozycjami programów towarzyszących wstępnemu rozwojowi pokolenia
Młodej Polski, tymi propozycjami, których głównymi autorami byli Stanisław
Przybyszewski, Zenon Przesmycki i Artur Górski.

Te wielkie procesy likwidacyjne poprzedzone zostały, a nawet w pewnej
nierze przygotowane, próbami syntez ogólnych dotyczących dorobku pokole-
nia, które w latach 1900—1905 przeżywa swój szczyt. W tym sensie przygoto-
vane, ponieważ syntezy takie, tym razem na myśli mamy Wilhelma Feldmana
Antoniego Potockiego, porządkowały obraz dorobku młodopolskiego dla tych
deologów i krytyków, którzy mieli rychło ów dorobek zaatakować. Lecz nie
ylko to przygotowywało likwidacje.

Nastąpił ilościowy rozkwit działalności krytycznej, krytyka towarzysząca
ozwojowi pokolenia w sposób chętny i aprobatywny odgrywała rolę o wiele
lonioślejszą aniżeli w okresie poprzednim. W większości swoich wystąpień
yła jednak skażona grzechem pierworodnym impresjonistyczno-modernistycz-
nej fazy pokolenia, mianowicie przekazywaniem wrażeń w miejsce sądu, im-
presji w miejsce koncepcji. Doprowadziło to do tak daleko posuniętego ujedno-
icenia i upodobnienia języka krytycznego, że nawet fachowiec nie rozpozna,
to np. przemawia w sposób poniższy: Wilhelm Feldman, Stanisław Brzozow-
ki, Jan Sten, czy może nawet sam Stefan Żeromski w roli krytyka.

„Szlakami naszych dusz ugania widmo szlachcica niezłomnego, wyje za nim
nasza tęsknota, nie chce przyjąć innej — jedynej — drogi wyzwolenia — speł-
niającego się czynu człowieczeństwa — inaczej jak z rąk szlachcica-widma.
Stąd przegryziona w nas nić współczucia i zrozumienia się wzajemnego —
znowu szalejąca swawola stawania na własną rękę, wbrew wszystkim, bodaj
orturą i samobiczowaniem, byle nie uznać spełniającego się odrodzenia."

Nikt z wymienionych: cytat pochodzi spod pióra Antoniego Potockiego (*Polska literatura współczesna,* Warszawa 1912, t. II, str. 203).

Ta maniera krytyczna pozostawiła bowiem niezatarte ślady nawet na języku ideologa wydającego skądinąd bezwzględną walkę tego rodzaju objawom. Całe partie dzieł Brzozowskiego są tego klasycznym przykładem. Na tak wysokim piętrze umieszczone zjawisko impresjonizmu krytycznego, zjawisko zbliżonej równowagi słownej opisu krytycznego z samym dziełem, nie mieści się dzisiaj w formule czysto potępiającej. Chodziło o to, ażeby przekazać sam proces formowania się sądu krytycznego, utrwalić zjawisko obcowania krytycznego z dziełem poprzez indywidualność zdolną zjawisko to i proces zapisać. Taka podstawa języka krytycznego, chociaż została rychło zbanalizowana i w tysiącznych odbitkach powielona przez epigonów chwytających się pozorów, w istocie rzeczy, kiedy ją zestawić z otrzymaną przez Młodą Polskę w spadku krytyką obywatelską, tendencyjną, programową, stanowiła mimo wszystko pogłębienie wewnętrznego życia literatury.

Krytyka towarzysząca w sposób aprobatywny hasłom, programom oraz rzeczywistemu rozwojowi pokolenia Młodej Polski wydała dwie syntezy. Jedną pióra Wilhelma Feldmana, drugą pióra Antoniego Potockiego. Pierwsza z nich stała się powszechnie powtarzanym kompendium sądów o poszczególnych pisarzach oraz ich miejscu i funkcji na tle epoki, druga już tej roli nie odegrała.

Stało się tak nie tylko dlatego, że Feldman, poprzez kolejne wydania *Piśmiennictwa polskiego* (1902) oraz *Współczesnej krytyki literackiej w Polsce* (1905), poprzez wytrwałą działalność redaktorsko-krytyczną na łamach *Krytyki,* długo się sposobił do roli, która wobec przeżywanego okresu literackiego miała być rolą nowego Piotra Chmielowskiego. Antoniemu Potockiemu, prawie stale przebywającemu poza krajem, brakowało podobnej trybuny dla zagadnień bieżących i brakowało podobnego przysposobienia, jego synteza pojawiła się też drukiem u samego schyłku okresu (1911—1912). Stało się tak przede wszystkim z powodów immanentnie tkwiących w propozycjach interpretacyjnych Feldmana oraz podobnych propozycjach Potockiego.

Nie jakieś dwie odmienne i sprzeczne cechy postawy krytycznej Feldmana stanowiły jego siłę wobec współczesnych i jego słabość wobec całości zjawiska, któremu na imię Młoda Polska, lecz jedna i ta sama, górująca właściwość jego metody krytycznej. Feldman mianowicie był tym, dla którego wszystkie, nawet najbardziej sprzeczne i wykluczające się wzajemnie elementy Młodej Polski, stanowiły twór harmonijny, od samych początków prądu w jakiś przedustawny sposób rozwijający się ku swoim szczytom.

Przeciwieństwa i walkę pomiędzy nimi Feldman rozwiązywał w sposób bardzo prosty, fronty i zasadnicze różnice, te, na których rozwijać się będzie działalność Brzozowskiego, oznaczając stylistyczną chorągiewką na wielkiej mapie manewrów literackich zmierzających do harmonii: „Po roku 1890 w całej Europie ku schyłkowi mają się dni pozytywizmu i naturalizmu. Spełniły swoje zadanie" (*Współczesna literatura polska,* wyd. VIII, Kraków 1930, str. 168). „Rozpoczęła się walka od odżycia poezji, od tęsknot i przeczuć, od słuchania — jak mówi Pismo — »Słowa wewnętrznego«. Ozwała się Dusza" (loc. cit., str. 211). I tak dalej we wszystkich miejscach węzłowych.

Dlatego podobne postępowanie było siłą Feldmana wobec współczesnych,

onieważ na jego wielkim fryzie krytycznym znalazło się miejsce dla każdego ;awiska i dla każdej indywidualności, z wyjątkiem wykraczających poza łodą Polskę w sposób kontrowersyjny, w sposób wszczynający zasadniczą yskusję — *Pałuba* Irzykowskiego, Brzozowski, Boy-Żeleński. Stąd to właśie Feldman stawał się sumą obiegowych sądów i kompendium podobnie biegowej syntezy. Stąd też wreszcie krytyka typu Brzozowskiego była dla eldmana krytyką terrorystyczną, tym przymiotnikiem opatrywał on jego ziałalność, zaś Brzozowski, im bardziej uświadamiał sobie swoją odrębność, ym ostrzej atakował pozycje Feldmana.

Ogólna synteza Młodej Polski proponowana przez Feldmana podkreślała astępujące elementy (ich przypadkowy porządek pochodzi od samego autora): dnowa języka poetyckiego; odnowa zainteresowania dla sztuki w ogóle; połębienie narodowej kultury artystycznej na jej wszystkich płaszczyznach, zaówno w piśmiennictwie, jak w malarstwie, plastyce użytkowej i muzyce; odycie idealizmu, religijności bezdogmatycznej, spirytualizmu nie zamkniętego systemy; wreszcie nawrót i odżycie romantyzmu społeczno-politycznego. łównych przedstawicieli tego odżycia dostrzegał Feldman w osobach Wysiańskiego i Żeromskiego i cała hierarchia jego uogólnień zmierzała ku temu, żeby uzasadnić wierną i czujną służbę krytyka u boku tych dwóch twórców. la każdego ich błędu i potknięcia Feldman znajdywał racje uzasadniające rozgrzeszające.

Tak uporządkowana synteza Feldmana posiadała również swoje ramię skieowane ku przeszłości i tradycji narodowej. Ten właśnie kierunek propozycji rytyka ukazuje, co w jego świadomości ideowej było sprawą centralną, a co lko systemem załączników dowodowych dostarczonych przez Młodą Polskę. prawą centralną było stale i uparcie powtarzane twierdzenie, że po roku 63 naturalny ciąg rozwojowy kultury polskiej został przerwany i stłumiony, dopiero Młoda Polska ten ciąg podjęła i na nowo usankcjonowała. Tym spobem została według Feldmana nawiązana utracona ciągłość kultury polskiej, w łańcuch przerwany oznaczał bowiem po prostu romantyzm polityczny sprawę sztuki w służbie walki narodowo-wyzwoleńczej. „Wielką odnową yła Młoda Polska. Odnową sztuki jako objawienia Ducha, zarazem jako oroctwa, jako przedniej straży Polski niepodległej, niepodległość niosącej ażdemu swemu synowi. Treścią tą i zasadniczymi formami przywraca znowu zerwany na chwilę związek kultury z dobą wielkich romantyków narodoych" (loc. cit., str. 467).

Tak więc, chociaż Feldman nie używał terminu neoromantyzm, w jego synzie Młodej Polski główne ogniwo ideologiczne było związane z odżyciem ndencji ideowych i poetyk romantycznych. Szczególnie poetyki dramatu, ąd między innymi powodami prymat Wyspiańskiego w hierarchii ustalonej zez tego krytyka. Nawet bieżące spory literackie Feldman podciągał do tego hematu: walka z Sienkiewiczem i jego wpływem stawała się u niego zjaskiem analogicznym do walki romantyków z pseudoklasykami. Zbyteczne dawać, kto był w tym zestawieniu romantykiem.

Odżycie romantyzmu nastąpiło u Feldmana na fali dążności narodowo-wyoleńczych, tak jak dążności te zdolna była przejąć i na planie tradycji nadowej umieścić ówczesna liberalna inteligencja. Z jednej strony z ogólnikoą sympatią dla proletariatu, z drugiej wszakże bez zdolności przewartościo-

wania nakazów otrzymanych w spadku po okresie powstań i walk wyzwoleńczych. Ponadto związany z galicyjską odmianą socjalizmu reformistycznego zaplątaną w burżuazyjno-demokratyczną walkę parlamentarną, tym dobitniej mógł Feldman stawiać i na romantyczną tradycję walki wyzwoleńczej jako cel główny literatury, i na wiec pierwszomajowy pod ochroną prawa, u stóp krakowskiego pomnika Mickiewicza.

Co innego zawarte było w propozycjach Antoniego Potockiego, jeżeli wytyczyć ich punkt centralny. Potocki był nie mniejszym od Feldmana, a może nawet jeszcze bardziej wylewnym w entuzjazmie i pochwale wyznawcą wszystkiego, co mieściło się w Młodej Polsce. Natomiast znacznie więcej samodzielnego sądu okazał w ocenie zjawisk potępionych przez Feldmana lub harmonijnie godzonych z ich zaprzeczeniem. Miał odwagę oświadczyć, ale z innego oczywiście aniżeli Irzykowski stanowiska, że w dramaturgii polskiej wyżej stawia Przybyszewskiego niż Wyspiańskiego. Nie odstręczała go *Paluba*, rozumiał jej antyestetyzm skierowany przeciwko schematom epoki. Nie zgorszył się Zielonym Balonikiem i piosenkami Boya. Mając do wyboru między patetycznym i grafomańskim epigonem, Antonim Szandlerowskim, z którego Feldman uczynił następcę Wyspiańskiego, a zapowiedzią nowoczesnej groteski i fantastyki u Romana Jaworskiego, pierwszego ani wspomniał, drugiego bystro określił.

Wychodził zatem Potocki poza Feldmana, lepiej od niego się orientował w nowych zapowiedziach. Mógł zostać młodszym, ale przyrodnim bratem Feldmana, sięgającym poza jego widnokrąg. Tak się nie stało, zarówno z przyczyn towarzyszących, jak immanentnie zawartych w systemie Potockiego. Jego synteza ukazała się drukiem w tym samym roku, co *Legenda Młodej Polski* Brzozowskiego. Była więc zjawiskiem spóźnionym, mową obrońcy całkowicie zagłuszoną przez jednoczesną mowę prokuratora.

To były przyczyny towarzyszące. Jeszcze istotniejsze były powody wynikające z samych propozycji Potockiego. W porównaniu z Feldmanem propozycje te były krokiem wstecz na płaszczyźnie zrozumienia społecznych uwarunkowań i celów piśmiennictwa. W przedstawieniu Potockiego w ogóle nie istnieje taki fakt, jak rok 1905 i jego skutki dla literatury. Jego synteza została właściwie napisana z pozycji ludomana i organicznika, gdzieś w pobliżu uwsteczniającej się już ideologii *Głosu*, i taką też była perspektywa historyczna proponowana w jego dziele. Nawrót do politycznego i literackiego romantyzmu, tworzący u Feldmana najwyższą i decydującą kondygnację jego poglądów, u Potockiego w ogóle nie istnieje. Podkreślając przodowniczą rolę romantyzmu, dla okresu między 1863 a Młodą Polską wyciągał on wniosek całkowicie sprzeczny z Feldmanem:

„Rok 1863 już nawet pod względem programów politycznych był tylko obrazem walki i rozterki programów od tamtej daty (1830—1848) gotowych, nie zaś powstawaniem nowych. I rzecz znamienna — po roku 1863 — potoczył się dalej w całym bogactwie swych wątków ów kłąb splątanych prac narodowych, rozpoczętych przed laty trzydziestu, a żadne tam pasmo nie było przerwane, żadne nowe nie przybyło na razie. Wszakże nie zerwała się bynajmniej nić konspiracji, a nawet ugoda nie była nowością dla polskiego żywota, dla twórczości zaś ani żywot z romantyzmu czerpany, ani zaprzeczanie praw do życia romantyzmowi nie było czym innym, jak dalszym ciągiem spra-

y, z dawna wszczętej przed sumieniem narodu" (*Polska literatura współczes-*, Warszawa 1911, t. I, str. 11—12).

Synteza Potockiego zaprzeczała zatem u swego szczytu antypozytywistycz-mu i antytendencyjnemu nowatorstwu Młodej Polski, temu zwierciadłu za-zeczała, w którym całe pokolenie pragnęło siebie oglądać. Jednocześnie nie adła mostów tylko od stanowisk owego pokolenia prowadzących ku epoce ickiewicza, Słowackiego i Norwida, takich zaś mostów cała generacja szu-ała. Dlatego w przeciwieństwie do syntezy Feldmana, która i jeden, i drugi arunek wypełniała zgodnie z zamówieniem okresu Młodej Polski, nie została zyjęta do wiadomości. Jednocześnie, mimo wielu rozsądnych i samodzielnych dów szczegółowych, nie było w niej, głównie na skutek zacofania społecznego órcy, materiałów na wizję przyszłej literatury polskiej.

Materiałów takich dostarczy działalność trzech pisarzy, których dorobek anowi zjawisko najbardziej godne uwagi u kresu lat 1890—1918. Działalność anisława Brzozowskiego, Karola Irzykowskiego oraz Adolfa Nowaczyńskiego Tadeusza Boya-Żeleńskiego, potraktowanych z perspektywy czasu jako wne zjawisko łączne, mimo że w bieżących działaniach literackich okresu ystępowali oni oddzielnie i niezależnie. Te nazwiska wyznaczają zarazem trzy ielkie przewody likwidacyjne w stosunku do Młodej Polski, widocznej już pojętej jako skończona całość. Każdy przewód o odrębnym zespole argumen-w i oddzielnym celu finalnym.

Dlatego nie można powiedzieć, ażeby to były nowe programy kończącego się ż okresu. W równym stopniu nie są to jeszcze programy następnego poko-nia, nie tam wypada szukać ich adresata. Kiedy Karol Irzykowski będzie óbował za lat kilkanaście wnieść swoje poprawki do manifestu *Skamandra* az swoje dopełnienia do praktyki nowatorów i eksperymentatorów, zostanie traktowany jako zrzędzący emeryt. Boy-Żeleński również dopiero bocznymi hodami, a nie od frontu ówczesnych zagadnień rozwoju literackiego włączy ę do literatury lat 1918—1939. Jednym słowem, te trzy wielkie przewody to kieś zjawiska odrębne i domagające się swoistego opisu.

Najwybitniejsza indywidualność krytyczna epoki, Stanisław Brzozowski, prze-wał zrazu w błyskawicznym skrócie minione już etapy rozwoju całego ądu i kolejno się z nich wyzwalał. Także w zastępstwie interesów artystycz-ch pokolenia, a nie tyle w imię własnego stanowiska, wytaczał gwałtowny ór Miriamowi jako adwokat i reprezentant spadku ideowo-artystycznego po zybyszewskim. Tym sposobem szukał i szybko docierał do pozycji ideowej asnej. Rewolucja roku 1905 stała się czynnikiem decydującym i przyspiesza-cym to, że Brzozowski ujrzał Młodą Polskę jako całość już zamkniętą i z taką łością podjął rozprawę zasadniczą.

Podstawy filozoficzne, światopoglądowe i społeczne Młodej Polski, z których yniknęły działania literackie i artystyczne tego pokolenia, zostały przedysku-wane i ustalone już w dziesięcioleciu 1890—1900, a nawet wcześniej, jeżeli odzi o punkty sprzeciwu i oporu. Zarówno krytyka świata burżuazyjnego, go moralności i skutków dla twórczości artystycznej, jak podstawy filozoficz-owej krytyki, jak wreszcie wnioski zmierzające ku sztuce nastrojowo-liryczj i symbolicznej, wszystko to dla młodszej formacji Młodej Polski, do której zozowski należy, było dziedzictwem zastanym. Tych podstaw nikt nie rewi-wał, nikt nie konfrontował po roku 1900 z ówczesną sytuacją światopoglą-

dową, z dalszym rozwojem nauki, z dalszymi przemianami systemów filozoficznych.

Pierwszy ewidentny sens gorączkowej działalności myślowej Brzozowskiego na tym polega, że na własną rękę postanowił on przeprowadzić od nowa konfrontację i rewizję podstaw światopoglądowych Młodej Polski. Ponieważ przystąpił do pracy wówczas, kiedy tworzące ją pokolenie wydało już swoje najwybitniejsze dzieła, ten plan ideologiczny oznaczał dwa pryncypialne zadania równocześnie. Oznaczał wspomnianą rewizję podstaw wyjściowych całego kierunku, ale oznaczał też konfrontację dorobku literackiego i ideowego Młodej Polski z nową sytuacją społeczno-polityczną.

W pierwszym przypadku Brzozowskiego nie zadowalały, odrzucał je, ponieważ otaczały go już epigońskie cienie, pesymistyczne i obezwładniające konkluzje, na których poprzestali moderniści. Przyjmował je tylko w postaci najbardziej gryzącej, na progu rozpaczy, na progu przekreślenia wszelkich złudzeń idealistycznych, stąd niezmiernie poważny stosunek do Przybyszewskiego. Resztę nazwie z czasem w kapitalny sposób „demoralizującym pieczeniarstwem negacji".

W drugim przypadku, oznaczającym po prostu generalnie pytanie o sens Młodej Polski jako całości, równie go nie zadowalały syntetyczne uproszczenia przesuwające zagadnienie na płaszczyznę stosunku do romantyzmu. Przyjmując je za dobrą monetę, dążył zarazem do rewizji romantyzmu, jego roli w polskiej świadomości narodowej. Z czasem romantyzm zmieści w formule, że romantyzm był to bunt kwiatu przeciwko korzeniom. Pytać też będzie, ile z owego buntu przyjąć może na swoje dobro naród żyjący w pełni formacji kapitalistycznej, z wszelkimi skutkami, jakie stąd dla owego narodu wynikają.

Prowadzona przez Brzozowskiego rewizja podstaw światopoglądowych okresu nigdy nie zapominała o założeniach socjalizmu naukowego. W równym jednak stopniu Brzozowski pamiętał o tych założeniach, rozpoczynając swoje analizy co natychmiast gubił, gorzej — korygował, „ulepszał", w jego przekonaniu, konfrontując je z przeżywaną przez siebie rzeczywistością. Ekonomiczne podstawy walki klasowej i rozwoju społeczeństw przeradzały się pod jego piórem natychmiast w patetyczne ogólniki o pracy, o żywiole pozaludzkim, o człowieku w historii etc.

„Jedyną podstawą ludzkiej swobody jest władza ludzkiej ręki nad materią gdy ta się zmniejsza, wzrasta moc kosmicznej konieczności nad nami" (*Kultura i życie,* Warszawa, 1907, str. 397). To był styl Brzozowskiego.

W takim postępowaniu Brzozowskiego zawarta była pierwsza i podstawowa sprzeczność jego ideologii. Całą tę ideologię pragnął Brzozowski subiektywnie oprzeć na założeniach materialistycznych. Z identycznego zasadniczo punktu widzenia wychodziła jego namiętna krytyka złudzeń świadomości. Przełożone na język społeczny w jego polskiej odmianie było to więc nieustanne oblężenie i kruszenie przesądów, na których wśród szczególnych warunków porozbiorowych inteligencja polska opierała przekonanie o swojej nadrzędności.

Tymczasem cały apel Brzozowskiego traktował zagadnienia innych klas społecznych, ich odrębne interesy i odrębne doświadczenia, nie tylko jako punkt odbicia dla przebudowy, ale i podtrzymania owej rzekomo nadrzędnej świadomości. Przy takiej postawie materializm nie prowadził do determinizmu, ale do odmienianej w coraz to innej deklinacji argumentacyjnej filozofii swobody.

nteligentny proletariat", słowa Brzozowskiego, miał być jej głównym twórcą onsumentem. Pisarz ten bez przerwy powtarzał: „Rzeczywistością naszą jest e stan dusz myślących Polaków, nie sposób, w jaki reaguje w głębi dusz h polska tradycja na rozrost nowoczesnego świata, lecz wrastanie dzisiejszej lski w ten świat: jej potrzeby, konieczności nieustanne jej myśli i woli" *egenda Młodej Polski,* str. 347). Mimo to przemawiał wciąż do owego stanu sz myślących Polaków jako warstwy przodowniczej.

Przeprowadzając rewizję podstaw światopoglądowych Młodej Polski, dokował Brzozowski jednocześnie wymiany patronów filozoficznych i światopodowych epoki. Na coraz dalszym planie pozostawali nimi twórcy materiamu historycznego, ale na planie bliższym i dla charakterystyki pisarza o wieważniejszym — inne nazwiska. Jerzy Sorel i Henryk Bergson. Sorel pozostał czej indywidualną przygodą Brzozowskiego, nie dotyczył on bowiem światoglądowych pierwocin twórczości literackiej. Natomiast nazwisko Bergsona, o filozofia nieustannej i irracjonalnej twórczości, stawiana wyżej od zracjolizowanych systematów naukowych czy filozoficznych, wyżej od konkretnych ktryn społecznych, oznaczała sprawę istotniejszą. Głównie dzięki Brzozowemu wkraczał do myśli polskiej trzeci kolejny, po Schopenhauerze i Nietznem, z tym ostatnim nigdy Brzozowski nie przerwał swego dialogu — patron ozoficzny epoki. Patron, którego oddziaływanie dosięgnie w stopniu nieniejszonym okresu 1918—1939, zwłaszcza jego początków, świadcząc tym osobem, jak dalece za sprawą Brzozowskiego przenikały się i przepływały siebie dwa kolejne okresy literackie.

Oceniając Młodą Polskę jako całość Brzozowski nie przyjmował do wiadości jej syntezy, wszystko jedno czy na miarę Feldmana, czy też Potockiego, artej wyłącznie na rozwoju, na zasługach, na osiągnięciach najwybitniejszych twórców. Podobnie do wiadomości nie przyjmował bez kontroli takiego doru tradycji, kierunek na romantyzm, jaki w sumarycznym ujęciu swoich iałań ideowo-artystycznych Młoda Polska skłonna była uznać. Tak ocena odej Polski, jak ocena wyboru tradycji, jak wreszcie ocena samego romanzmu, stanowiły pod piórem Brzozowskiego identyczny przedmiot interpretajnego ataku: stanowiły mianowicie przykłady złudzeń świadomości kulturalj, przyjmujące, że jest ona siłą samoistną. W języku pisarza nazywało się również spektatorskim stosunkiem do historii. Tak więc problem immanencji orów kultury i literatury, w połączeniu z problemem ich realnej genezy biektywnej funkcji, zdaje się stanowić centralny węzeł myśli Brzozowskiego. Nie przyjmując gotowych syntez i gotowych kompendiów na temat Młodej lski, przeciwstawiając im nie tyle odmiennie ułożoną syntezę działających epoce prądów artystycznych, ile filozofię kultury domagającą się całkowitej wizji podstaw, Brzozowski równocześnie do ostatecznego krańca doprowadził aściwy epoce sposób myślenia krytycznego. Doprowadził go, kiedy przechoił do konkretnych zagadnień, do konkretnych osobowości literackich i roaju wniosków dobywanych z ich analizy czy ogólnych postaw.

Dla Brzozowskiego, z wyjątkiem pojęć i prądów zasadniczych i prowadzących rozwój, jak np. romantyzm, naturalizm, epika, tragizm, nie istniały ine wewnętrzne uogólnienia literackie. Żywił wobec nich głęboką pogardę niwelował. Istniały tylko wielkie i samotne indywidualności, postawione obliczu całego bytu. Brzozowski dobywał z nich i pod presją własnego inte-

lektu wyciskał aż do dna i ostatecznej definicji ich możliwości i propozyc filozoficzno-światopoglądowe. Jego metoda krytyczna posiada jakiś głębo rys fichteański. To znaczy po jednej stronie ja badanego pisarza, po dr giej stronie nie ja pozostałego świata, uwikłane w spór i walkę, c której żadna cząsteczka ja pisarskiego nie może pozostać obojętna. Ty sposobem krańcowy indywidualizm, ale indywidualizm w zmaganiu z rzecz wistością, w tragicznej samowiedzy, indywidualizm jako głęboki łącznik międ filozofią i sztuką romantyczną a moderną europejską, tłumaczy, dlaczego p siadając władzę nad takim narzędziem, Brzozowski dumnie i pogardliwie c rzucał pomoc wszelkich innych narzędzi, zwłaszcza w ręku współczesnych n krytyków.

Ten krańcowy indywidualizm popadał jednak pod piórem Brzozowskie w swoje całkowite zaprzeczenie. Niecierpliwy i spieszny w uogólnieniac Brzozowski szanował w indywidualnościach twórczych nie ich wygląd rzecz wisty, lecz wydobyte z nich i jednostronnie pędzone wnioski. Wydobywar konsekwencji z konkretnych indywidualności tak było u niego przeciągnie i przerysowane, że indywidualności stawały się całkowitymi abstraktami, któ zderzały się i wymijały na torach wyznaczonych przez samego Brzozowskieg Dlatego pisarze epoki z tak gniewną niecierpliwością reagowali na ogół jego sądy, niecierpliwością przekraczającą powszechnie spotykany dystans mi dzy twórcą a krytykiem. W tych abstraktach nie rozpoznawali bowiem sieb przeczuwali, że stali się aktorami jakiegoś szczególnego widowiska intelektua nego. Było to znowu widowisko fichteańskie, ale tym razem według opozycji ja filozoficzne Brzozowskiego, reszta literatury i świata jako nie — ja.

Stosując tego rodzaju założenia do wydobywania ostatecznych wniosków z danej indywidualności twórczej, tylko jednemu z pisarzy Młodej Polski poz stał Brzozowski wierny do końca. Jego entuzjazm dla Żeromskiego wyczerp się na twierdzeniu, że ostatecznym wnioskiem z postawy Żeromskiego mo być tragiczna i bolesna akceptacja klęski narodowej. Pozostał przeto wier tylko Wyspiańskiemu.

Wszelkie późniejsze twierdzenia o twórcy *Wyzwolenia* jako proroku państw wości polskiej mają swój początek w Brzozowskim, bo dlatego pozostał mu wierny. Dostrzegał w nim piewcę siły, mocy, energii narodowej. Tym sposobe tendencje narodowo-wyzwoleńcze, w coraz rosnącym ich oderwaniu od ko kretnej sytuacji klasowej, od funkcji proletariatu i chłopstwa, pod pióre Brzozowskiego kulminowały na samym przedpolu pierwszej wojny światow Powiadał wówczas w sposób łączący pragmatyzm z nacjonalizmem: „Kryteriu form życia duchowego, istniejącego w danym narodzie, jest powodzenie dzi jowe narodu, powodzenie, które zależy od stopnia mocy biologiczno-ekonomic nej, jaką ten naród zdoła rozwinąć" (*Idee,* 1911, str. 424).

Przy wszystkich zasadniczych oporach, jakie budzą cele ostateczne działa ności Brzozowskiego, przy nieporównanie większym splątaniu jego myśli i ap ratu krytycznego z młodopolskimi zasadami postępowania w tym zakres aniżeli Brzozowski to przeczuwał, pierwszy wielki proces likwidacyjny epo przez niego wytoczony sięgał swoją ambicją interpretacyjną najwyżej i w c łym przewodzie argumentacyjnym założony był najszerzej. Był to proces w toczony przez ideologa kultury, dotyczący w ogóle podstaw tworzenia forma kulturowych oraz powstawania towarzyszącej im świadomości, egzemplifik

any na bliższym przykładzie Młodej Polski, dotyczący wszakże polskiego mantyzmu i historii porozbiorowej. Nie tylko przedwczesna śmierć pisarza, e te właśnie głębsze cele ataku Brzozowskiego sprawiły, że nad głowami sarzy Młodej Polski przeszedł on jak niepojęta nawałnica, ale czytany i słu-nany był głównie w okresie 1918—1939.

Inne założenia i inne punkty docelowe rządziły procesem likwidacyjnym łodej Polski wszczętym przez Karola Irzykowskiego. Te właśnie rozpanoszo-e i tłumiące rzeczywistą problematykę myślową techniki literackie, konwencje, osoby, przyjęte chwyty, które całkowicie uchodziły uwagi Brzozowskiego imię wielkich posunięć epiki, tragizmu, duszy, świata pozaludzkiego, dla zykowskiego tworzyły przedmiot głównego zainteresowania. Obracał się po-ód nich z wprawą znakomitego montera literackiego, który wziął sobie za l rozkręcić i zdemontować ulubione zabawki formalno-literackie epoki. Za-egi podobne prowadziły do ukazania bądź ich wtórności, bądź ich myślowej cości. Tym sposobem, chociaż podstawa wyjściowa Brzozowskiego była cał-em odmienna, rezultaty negatywnego stosunku obydwu krytyków do lite-ackich wmówień okresu stawały się zbliżone. Brzozowski z Irzykowskim usznie mieli siebie za sprzymierzeńców.

Stanowisko Irzykowskiego nie wynikało jednak z zasadniczej negacji podstaw lozoficznych modernizmu polskiego, pod tym kątem specjalnie, pod jakim ył on spokrewniony z modernizmem ogólnoeuropejskim. Całkiem przeciwnie. utor *Czynu i słowa* (1913) z całą należną powagą uważał siebie za bardziej onsekwentnego dekadenta, aniżeli był nim Przybyszewski, z kolei Przyby-ewskiego za zjawisko bardziej konieczne niż Wyspiański, propozycje moder-zmu przytłaczający narzutem romantycznym i wieszczym. Kiedy Feldman swoim wyborze ostatecznym pozostawał przy Żeromskim i Wyspiańskim, ko spadkobiercach społeczno-politycznego romantyzmu, kiedy Brzozowski da-ał aprobatę Wyspiańskiemu w roli proroka pragmatystycznej mocy narodo ej, ani pierwszy, ani drugi wybór nie stawał się udziałem Irzykowskiego.

Podstawą społeczną dla oceny Młodej Polski jako całości była dla Irzy-owskiego również rewolucja roku 1905. Dokonywał tego we właściwy mu osób, to znaczy poprzez próbę całkowitego przekładu sytuacji rewolucyjnej a powinności wewnętrzne literatury. Z jednej strony było to pod jego piórem onowne rozkręcenie mechanizmów literackich, tym razem tych, jakie posłu-yły ilustracji i fabule rewolucyjnej w literaturze polskiej. Z drugiej strony yło to ponowne oskarżenie owej literatury za jej zmarnowane możliwości. równaniu zaproponowanym przez Irzykowskiego zmarnowanie podstaw yślowych modernizmu, brak jakiejkolwiek konsekwencji intelektualnej światopoglądowej w ich realizacji, doprowadzić musiało do tej drugiej ęski — w obliczu wielkiego wstrząsu społeczno-rewolucyjnego.

Rzadko można spotkać tekst o równym stopniu samowiedzy krytycznej, zarazem węzłowy dla całości poglądów pisarza: „Tkwiły w Młodej Polsce ożliwości różnych rozwojów, lecz utonęły w piasku lub popełniły samo-ójstwo. Bo cały ten ruch był czymś pożyczonym, nie zrozumianym — byliśmy a ubodzy na własną rewolucję literacką. Nawet jej wodza duchowego musie-śmy sprowadzić z Niemiec. Dlatego Młoda Polska mogła się potem rozpaść a Przybyszewskiego i Wyspiańskiego, Wyspiański był reakcją [...]

Dlatego, gdy potem z głębin życia rzeczywistego wybuchły błyskawice, gdy

życie samo na chwilę ukazało swój szalony rozmach utopistyczny — mogło s zdarzyć, że poezja polska zawstydziła się, stchórzyła, wyparła się swych grz chów. Bo ta poezja miałkich głów, zbaudelairyzowanych gogów i szczeropolski go małpizmu — ta poezja nie miała z czego być dumną, nie miała nic życ do przeciwstawienia" *(Czyn i słowo,* Lwów 1913, str. 5).

Irzykowski będzie z czasem określał swoją pozycję jako pozycję klerka, czu wającego samotnie nad poprawnością i konsekwentnym przebiegiem poszczegó nych prądów i zjawisk. Zarodki takiej pozycji tkwią już w jego procesie wy toczonym Młodej Polsce. Z czasem, i to już w dwudziestoleciu, eksperyment torów artystycznych będzie on nawoływał do eksperymentu konsekwentneg naturalistów do konsekwentnej obrony naturalizmu, autobiografistów do aut biografii najwyższego gatunku, i tak dalej. Wygląda, że podkreślając tę sta cechę krytyki Irzykowskiego można dotrzeć, na czym właściwie polegał jeg atak na Młodą Polskę jako całość i dlaczego, zgodny z Brzozowskim we wstę nych konstatacjach, całkowicie się z nim rozbiegał u szczytu.

Stanowisko Irzykowskiego daje się sprowadzić do konwencjonalizmu jak zasady rządzącej pojmowaniem rozwoju ideowo-literackiego. Przez konwencj nalizm w dziedzinie nauk humanistycznych rozumiemy bowiem taką postaw badawczą, która nie określając, na czym polega pod względem ontologiczny dane zjawisko, która rezygnując z podobnego opisu, sprowadza obowiązki b dacza do wypracowania systemu precyzyjnych i całkowicie konwencjonalny przepisów zachowania się naukowego wobec badanego przedmiotu.

Tego rodzaju konwencjonalistą w stosunku do ewolucji literackiej i słuszności dostrzeganych prądów i dzieł zdaje się być Irzykowski. W mniejszy stopniu obchodziły go merytoryczne i ideologiczne racje owych prądów. Sta poprawiał, dopełniał, spierał się, nawoływał w imię konwencjonalnej sprawnoś i precyzji zasad literackich danego stanowiska. Zapatrzony był w ideał jakieg konwencjonalistycznego parlamentu literackiego, w którym każde stronnictw będzie się wypowiadało przez swoich najlepszych mówców i najlepiej oszlif wane dzieła. Dalej prowadząc rzuconą metaforę, na przestrzeni dwóch okresó literackich, w dwudziestoleciu międzywojennym jeszcze dobitniej, pełnić s starał rolę kostycznego marszałka w podobnym parlamencie i w tej roli n znajduje równego sobie.

Byłoby wszakże uproszczeniem twierdzić, że ten przewodniczący obra literackich, zatroskany, by wszystko w nich się toczyło według regulamin nie posiadał własnych przekonań, niezależnych od przyjętego na siebie ob wiązku. Te własne przekonania Irzykowskiego bardziej od jego działalnoś krytycznej odsłania *Pałuba* (1903). Ujawnia ona, że ustawiczny protest Irz kowskiego przeciwko intelektualnej i literackiej niekonsekwencji napotyk nych prądów i dzieł, przeciwko wykrętom i kruczkom technicznym i naśladow niczym, wywodził się także z pewnego ideału pozytywnego żywionego prz krytyka. Był nim jego swoisty, z odcieniem moralistycznym, psychologizm. Wy rażał się ten psychologizm w trwałym u Irzykowskiego postulacie, że obowią kiem piśmiennictwa jest dokonywać ustawicznego przekładu rzeczywistości n sieć stosunków międzyludzkich i zawartych wewnątrz psychologii jednostkowe z jej etycznym i motywacyjnym skomplikowaniem. Tylko dzięki temu kryty tak wrażliwy na eksperyment, równie był konsekwentny w dostrzeganiu prawd albowiem prawda realistyczna ten właśnie przekład stale u niego oznaczał

Linia likwidacyjna Młodej Polski jako całości zaproponowana przez Irzy-
wskiego znowu nie tylko tego kierunku dotyczyła, lecz w jakiś sposób pro-
amowy okresu 1918—1939. W wyższym jeszcze stopniu aniżeli poglądy Brzo-
wskiego ta linia pod piórem Irzykowskiego w tym okresie dopiero znalazła
oje właściwe przedłużenie, albowiem podówczas krążyło w powietrzu wiele
ktryn, wiele programów, wiele cząstkowych propozycji, słowem parlament
eracki toczył swoje sprawy w większym rozproszeniu i skłóceniu niż w la-
h Młodej Polski. Irzykowski do końca życia czuwał nad jego poprawnością.
Nazwiska Tadeusza Boya-Żeleńskiego oraz Adolfa Nowaczyńskiego zapropo-
waliśmy połączyć w jeden objaw, oczywiście na tle lat 1905—1914. Dia-
etralna różnica w dalszym rozwoju ideowym obydwu pisarzy, droga Nowa-
yńskiego do obozu walczącego nacjonalizmu, nie może przekreślić stanu rze-
y aktualnego dla tamtych lat. Zarówno bowiem Boy-Żeleński, jego *Słówka*
913) i Zielony Balonik jako poprzednik, jak działalność satyryczna i wiele
h dramaturgii Nowaczyńskiego posiadają wspólne źródło. Jest ono widoczne
celach ataku podjętego przez satyrę modernistyczną, ataku na dwie strony
lnocześnie: przeciwko burżuazyjnemu filistrowi i przeciwko dekadenckiemu
ieczykowi kawiarnianemu" (termin Nowaczyńskiego). Konieczna sprzeczność,
kładanie się na siebie tych obydwu formacji obyczajowych szczególnie było
doczne tam, gdzie zastój wszelkich form życia społecznego tuż obok siebie
nieszczał tych obydwu partnerów: w zaborze austriackim, specjalnie w Kra-
wie. Zwłaszcza że w tym środowisku jako trzecia strona satyrycznego ataku
yłaniały się nadal mocne wpływy arystokracji i kleru, stąd Stanisław Tar-
wski obecny równie pod piórem Brzozowskiego, co Boya-Żeleńskiego.
U swych początków Młoda Polska rozpoczynała od protestu przeciwko zakła-
aniu burżuazyjnego społeczeństwa. Nie była za nie odpowiedzialna. Było to
kłamanie innych kręgów i innych instancji społecznych. Z biegiem czasu do-
czyło się własne zakłamanie Młodej Polski, sprzeczność pomiędzy gestem
istotą zjawiska, między postawą a jej realnym miejscem w życiu, przez saty-
ków odmieniane w różnych gatunkach literackich przeciwieństwo między
stem a rzeczą samą. O Nowaczyńskim powiadał Brzozowski, jakby przeczu-
ając, że w prowokacyjnym haśle „gwiżdżę na waszą romantyczną trójcę", on
aśnie wydobędzie wnioski bliskie negacji przeszłości, bliskie futurystom
oskim w ich stosunku do kultury: „W świecie upiorów, szarlatanów, faraze-
wiczów, pedantów, pojawił się ktoś, co nagle ukazywał całą życiową szpetotę
szego zakłamanego, skrępowanego istnienia" *(Legenda Młodej Polski,* str. 187).
Nowaczyński został w pełni dostrzeżony przez współczesnych. Boy-Żeleński
ko marginalnie. Nawet zakładając niewątpliwą jedność kierunku likwida-
jnego Młodej Polski reprezentowanego przez tych dwóch twórców, zaprze-
yć niesposób, że kierunek ten poprowadził w okresie 1918—1939 Boy-Żeleński.
e będąc krytykiem kultury ani ideologiem rozwoju literackiego, nie mając
tem możności wprowadzenia argumentacji teoretycznej, mimo to Boy-Że-
ński jako autor *Słówek* nie został skazany na pole oddziaływania węższe
mniej skuteczne. Właśnie dlatego, że obracał się w sferze codziennego oby-
aju, w sferze obserwacji dostępnej każdemu bez dalekosiężnego przygotowania
oretyczno-filozoficznego, mógł jeszcze dotkliwiej pokazać przeciwieństwo mię-
y złudzeniami i wmówieniami świadomości a tym, co było rzeczywiste, tym,
było na codzień. Irzykowski zaopatrzył *Czyn i słowo* w podtytuł *Glosy*

sceptyka. Słówka Boya to były również głosy sceptyka, dostępniejsze i o szer szym zasięgu, ponieważ śpiewane kupletowe i dowcipne.

Młoda Polska żyła w wysokim stopniu liryką. Jej zagadnienia i postaw przemknęły się właściwie nietknięte pod szarżą Brzozowskiego i Irzykowskieg Konsekwencje symbolizmu u Leśmiana i innych dopiero dojrzewały. Staff wy mieniał tematykę, ale nie burzył zasadniczo młodopolskiego j a lirycznego. Do piero śpiewane i aforystyczne glosy Boya-Żeleńskiego stawały się całkowityn występkiem przeciwko owemu j a. Resztą rządził zdrowy rozsądek i podstawo wa niechęć do wszelkich apriorycznych założeń, relatywizm w imię doświadcze nia. Proces likwidacyjny Młodej Polski jako całości, rozpoczęty przez młodo polską satyrę, dalej poprowadzony przed rokiem 1914 przez Boya-Żeleńskieg był przeto najbliżej założeń programowych następnego okresu. *Słówka* to byl poetyka codzienności bez jakiejkolwiek teorii literackiej. Dlatego z wszystkic trzech, i jakże odrębnych sposobów odejścia od Młodej Polski, podany prze Boya-Żeleńskiego sposób został podjęty przez okres następny, a jego twórc bez sporu znalazł tam miejsce.

Działalność Boya-Żeleńskiego nie daje się przełożyć na postawy i utajon założenia filozoficzne. Dopiero kiedy do niej dołączyć rozpoczynającą się po koniec okresu twórczość przekładową Boya-Żeleńskiego, trafimy na ślad właśc wy. Wydając w roku 1912 rzecz tak niezwykłą, jak pełny przekład Molier Boy nie odważał się jeszcze podawać własnej interpretacji komediopisarza, po wierzył to zadanie fachowemu romaniście. Lecz już lata pierwszej wojny świa towej co kilka miesięcy oglądają dalsze tomy jego przekładów i kto wie, cz one właśnie nie stanowią najwybitniejszego wydarzenia literackiego tych la Przekładom teraz już towarzyszą rozprawy i eseje Boya.

Na tym śladzie dojrzewa właściwy sens likwidacji Młodej Polski przez teg pisarza. Z czasem zostanie on twórcą jej legendy i obyczajowego mitu. Przed wszystkim jednak likwidacja ta dokonywała się przez całkowitą wymianę tra dycji literackiej rządzącej epoką 1890—1918. Dopełniając tradycję romantyzm polskiego o skrzydło całkowicie brakujące, mianowicie racjonalizm, realiz i antymetafizyczny umiar tej tradycji francuskiej, od Montaigne'a, Rabelais'g do Balzaca, Stendhala, której przyswojeniu Boy poświęcił wszystkie swo talenty, tym samym przekreślał on tradycję uznawaną przez Młodą Polsk Zwłaszcza że Boy z całą konsekwencją tam przerywał swoje przekłady, n postaci Flauberta, gdzie rozpoczynał się ciąg stylizatorstwa i swoistego pro testu, prowadzący do symbolizmu i modernizmu. Chociaż z wrodzonym m duchem kompromisu i zdrowego rozsądku, Boy taki dobór i transplantację tra dycji uważał jedynie za dopełnienie romantyzmu polskiego, naprawdę jeg wielka propozycja była antyromantyczna. Dopełniała też zarazem skutki świato poglądowe i obyczajowe rewolucji burżuazyjno-demokratycznej w jej na lepszych, racjonalistycznych i liberalnych tradycjach, skutki w polskich warun kach historycznych w minimalnym stopniu widoczne.

Tak więc trzy opisane przewody likwidacyjne Młodej Polski, chociaż każd z nich odmiennie przebiegał, posiadają pewną cechę wspólną: każdy z nic stanowił próbę wyjścia z młodopolskiego impasu nie w sposób odwrócony k warunkom historycznym narodu pozbawionego państwowej niepodległości, k skrzywionym, chociażby profetycznie, zadaniom piśmiennictwa w podobnyc warunkach. U swego początku Młoda Polska próbowała to już uczynić. Rychł

nacisk tradycji, szczególnie kiedy przywołano wielką tradycję romantyczną, w jeszcze wyższym stopniu nacisk rzeczywistego bytu narodowego zmienił taką propozycję. By powtórzyć słowa Irzykowskiego, Młoda Polska rozpadła się na Przybyszewskiego i na Wyspiańskiego.

W sytuacji polityczno-społecznej lat 1905—1914, kiedy zasłona pozornej stabilizacji została całkowicie rozdarta, w wielu dziedzinach kultury i sztuki polskiej rozpoczynają się pojawiać wyraźne prefiguracje ich roli w narodzie posiadającym własną państwowość, a także prefiguracje literatury o podobnym nastawieniu. W latach pierwszej wojny światowej dobitny wyraz tym nadziejom da nie kto inny, lecz sam Żeromski. Wygląda, że przedstawione przewody likwidacyjne to również podobne prefiguracje i dlatego każdy z nich swoimi skutkami szeroko sięga w lata 1918—1939.

Kazimierz Wyka

Aleksandra Okopień, Janusz Sławiński

O FRANCISZKU SIEDLECKIM I „POLSKIM FORMALIZMIE"

I

Lata trzydzieste były zapowiedzią nowoczesnego przełomu w polskim literaturoznawstwie. Nie tylko zapowiedzią: przyniosły szereg świadectw przełomu, któremu niestety nie było dane wyjść poza wstępną fazę. Jak wiele innych, również i ten wątek rozwoju kulturalnego uległ przerwaniu. Lata wojny pochłonęły wielu z tych, którym przysługuje miano inicjatorów owego przełomu. W okresie powojennym niewiele było prób sprawiedliwej oceny ruchu intelektualnego, który wyrastał bezpośrednio z awangardowych dążeń humanistyki dwudziestowiecznej, chociaż propozycje, jakie niósł ze sobą, do dnia dzisiejszego zachowały dużą atrakcyjność teoretyczną. Pewnie, wiele z tych propozycji tak mocno osadziło się we współczesnym myśleniu humanistycznym, że wprost niesposób odkryć na powrót ich nowatorstwa sprzed ćwierćwiecza. Jeśli jednak oczekiwać jakiegoś obrachunku ze współczesną polonistyką, to trudno przypuścić, żeby jego pozycje wyjściowe mogły powstać niezależnie od tradycji, jakie w tym zakresie otwiera sytuacja z lat trzydziestych. Co nie oznacza oczywiście, by samo powtórzenie tamtej sytuacji mogło wystarczyć. Trzeba wiedzieć, jaką tradycję się podejmuje, ale trzeba też wiedzieć wyraźnie, w jakim momencie należy się z nią pożegnać i pójść dalej.

W okresie międzywojennym parokrotnie wytaczano procesy tradycyjnej polonistyce. Najszerszy rezonans społeczny uzyskały kampanie Boya-Żeleńskiego, który szydząc z polonistyki od pana Zagłoby niewiele przecież zaproponował tej dyscyplinie nowego. Walczył z mitotwórczym brązownictwem w imię innego mitotwórstwa. Literatura była dla niego — podobnie jak dla jego oponentów — przedsionkiem dla zjawisk pozaliterackich. A w istocie to nie jest takie ważne, czy była przedsionkiem dla ducha narodu, czy dla alkowianych perypetii twórcy. I tu, i tam badania literackie były podobne czynnościom owego jeźdźca, o którym pisze Wiktor Szkłowski, że usiłując dosiąść konia — przeskakuje przez niego. * I mniej istotne jest to, gdzie ów jedziec znajdzie się po przeskoczeniu, niż sam fakt, że się nie znalazł na grzbiecie konia. Podobnie rzecz się przedstawiała z innymi procesami wytaczanymi polonistyce. Odbywały się one na placu udeptanym przez tradycję (choć wszystkie wyrastały

---

* Por. W. Szkłowski: *O Majakowskim*, Warszawa, 1960 r.

z nastawień rewizjonistycznych), na placu o wymiarach ideologicznych, religijnych, narodowych, biograficznych etc. Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że zasadniczy rozrachunek dokonał się na terenie innym — odległym od możliwości szerszego rozgłosu, „specjalistycznym", naukowym. I przecież — rzecz zadziwiająca — ten właśnie proces pozornie hermetyczny, nie mogący wzbudzić społecznego zainteresowania, okazuje się najsilniej związany z kierunkami rozwoju samej literatury. Twórcami ruchu, który określa się często mianem „polskiego formalizmu" byli w latach trzydziestych ludzie młodzi (orientacyjnie rocznik 1910). Jedynym uczestnikiem ze starszej generacji był (zmarły w ub. roku w Ameryce) Manfred Kridl. Wyrastali oni w warunkach niepodległości. Ich świadomość kulturalna nie pozostawała już pod presją okoliczności, stawiających przed wszystkimi dziedzinami intelektualnego działania obowiązki służenia „sprawom" narodowym, społecznym, patriotycznym, przyszłości państwowej itp. Było to nowe pokolenie polskiej inteligencji wyzwolone od kompleksów, właściwych starszym generacjom tej grupy społecznej. Podobnie jak w literaturze, również w dyscyplinach humanistycznych (tradycyjnie przecież spełniających funkcje wychowawcze pokrewne funkcjom dydaktycznym literatury) zasadnicza zmiana postawy wobec własnych zadań dokonać się mogła tylko za sprawą tego nowego pokolenia. Jemu przypadło w udziale „wyzwolenie" i „oczyszczenie" humanistyki (analogicznie jak to się działo w literaturze i plastyce) z tych wszystkich deformacji, jakie do niej wniosły obowiązki rozmaitych „służb". Inna sprawa, że wiązało się to z szerszymi procesami w humanistyce europejskiej. Ale przecież niesposób nie uwzględnić tu owej specyficznie polskiej poprawki, tak jak się ją uwzględnia w opisie prądów poetyckich w dwudziestoleciu. Drogi rozwojowe literatury i humanistyki (zwłaszcza wiedzy o literaturze) domagają się ujęć porównawczych. Na ogół nie dostrzega się, jak bardzo wyrazisty jest paralelizm i wzajemne oddziaływanie tych szeregów kulturowych.

Nowe zjawiska, jakie zarysowały się w polskiej nauce o literaturze w latach trzydziestych, miały za podstawę dwa dążenia, których odpowiedniki znaleźć można bez trudu w innych rejonach ówczesnej działalności intelektualnej. Po pierwsze było to dążenie do takiego wyodrębnienia przedmiotu badań, by spełniał on warunek „czystości", by stanowił jakość „specyficzną" i jednorodną. Po wtóre — było to dążenie do stworzenia takich narzędzi badawczych, których używanie byłoby niezawisłe od wszelkich dyrektyw pozanaukowych (a więc dydaktycznych, ideologicznych, filozoficznych etc.), zależne wyłącznie od swoistych właściwości przedmiotu i od wewnętrznej logiki systemu metodologicznego. Z grubsza biorąc oznaczało to dwojakie „nastawienie": na „literackość" (zespół cech swoistych dla literatury) i na teoretyczną zasadność samego procederu badawczego. Takie były dążenia ramowe.

Nowatorski ruch w polskim literaturoznawstwie wyrastał w bezpośrednim związku z orientacją badawczą rosyjskiej szkoły formalnej. Wystąpił z problematyką, która stanowiła rozwinięcie (jakie — o tym za chwilę) poglądów i postulatów formułowanych dziesięć i piętnaście lat wcześniej w Rosji. Dwa były centra, wokół których krystalizowały się owe tendencje. Ośrodkowi wileńskiemu patronował Manfred Kridl, jedyny profesor w tym ruchu *par excellence* „młodzieżowym". Wokół jego *Wstępu do badań nad dziełem literackim* (1936), książki donioślejszej zresztą ze względu na intencje teoretyczne niż ze względu

na osiągnięte rezultaty, narosła cała ogromna literatura polemiczna. Dzieł Kridla uznaje się niesłusznie za manifest formalistyczny. Faktycznie było on odległe od problematyki uprawianej w szkole formalnej (choć niewątpliwie związane z jej inspiracjami), a poza tym kryła się za nim dość nieokreślona postawa metodologiczna, odwołująca się do bardzo rozmaitych (i często sprzecznych nawzajem) poglądów, między innymi do koncepcji Romana Ingardena. Kridl odegrał przede wszystkim rolę jako inicjator rozległej kampanii polemicznej, w mniejszym zaś stopniu wywarł wpływ merytoryczny na młode pokolenie nowatorów. Grupa młodych badaczy skupiona wokół drugiego centrum, jakim był ośrodek warszawski, choć współdziałała z Kridlem na terenie — by tak rzec — organizacyjnym*, to przecież prezentowała orientację bardziej teoretycznie wykrystalizowaną i w gruncie rzeczy dość odległą od eseistycznego *Wstępu* Kridla. Mówiąc o grupie młodych badaczy mamy na myśli głównie cztery postacie: Kazimierza Budzyka, Dawida Hopensztanda, Franciszka Siedleckiego i Stefana Żółkiewskiego. Ich wystąpienia naukowe łączyły się nierozdzielnie z działalnością Koła Polonistów Studentów Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego, organizacji, której doniosłe znaczenie kulturalne należałoby kiedyś przy okazji opisać. Sekcja literaturoznawcza Koła Polonistów była terenem kształtowania się nowych postaw badawczych. Była ośrodkiem dywersji skierowanej przeciw polonistyce uniwersyteckiej. Bo ci młodzi ludzie (albo jeszcze studiujący, albo dopiero co po studiach) uprawiali naukę przeciw uniwersytetowi, studiowali jak gdyby na przekór temu, czego polonistyka ówczesna uczyła. Zrywali z tradycyjną historią literatury, śmiało przeskakiwali przepaść oddzielającą lingwistykę od literaturoznawstwa, byli teoretyczni i metodologiczni, żądali ścisłości i precyzji czynności badawczych, wyrażali wstręt do metafizyki, odbywali wtajemniczenia konwencjonalistyczne, otaczali kultem neopozytywizm, byli lewicowi, ale wiedzieli, że pomiędzy działaniami ideologii społecznej i działaniami nauki nie da się postawić znaku równości. Wiedzieli w ogóle bardzo dużo, szybko osiągali dojrzałość, jak gdyby w przeczuciu, że czasu niewiele.

Ich studia i rozprawy zadziwiają znajomością problematyki humanistycznej. Są polemiczne, ale i kompetentne. Oparte o gruntowną znajomość zarówno współczesnych dążeń ogólnometodologicznych, jak też kierunków w teorii literatury i językoznawstwie. Patronów na gruncie polskim nie mieli. Z profesorów warszawskich najbliższy im był (uczuciowo, nie merytorycznie) wybitny germanista Zygmunt Łempicki, nieprzeciętna indywidualność w polskiej nauce, badacz o nastawieniu teoretycznym, ale zabarwionym swoistą metafizyką, pod koniec lat trzydziestych zbliżający się wyraźnie ku egzystencjalizmowi. Wyraziliśmy się nieściśle: mieli jednego patrona na gruncie polskim. Był nim Kazimierz Wóycicki, prekursor nowoczesnej stylistyki i wersologii, autor przełomowych rozpraw z tego zakresu, z których najważniejsze to: *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego* (1912), *Jedność stylowa utworu poetyckiego* (1914), *Wiersz Barbary Radziwiłłówny A. Felińskiego jako wzór pseudoklasycznego trzynastozgłoskowca* (1912), *Polski ośmiozgłoskowiec trocheiczny* (1916), *Z pogranicza gramatyki i stylistyki* (1922)**. W roku 1937

---

* Por. M. Kridl: *Boje Wilna i Warszawy o nową naukę o literaturze*, *Pamiętnik Literacki* 1957, z. 2, str. 297—307.

** W tej ostatniej pracy jako pierwszy u nas opisał i nazwał zjawisko mowy pozornie zależnej

wyszła w serii *Z zagadnień poetyki* książka zbiorowa pt. *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, powstała głównie z inicjatywy Franciszka Siedleckiego. Publikacja ta, stworzona środkami niemal półprywatnymi, była świadectwem uznania dla badacza, który w nauce polskiej przetarł pierwsze ścieżki na pograniczu lingwistyki i literaturoznawstwa. Trzeba wspomnieć, że w latach trzydziestych Wóycicki powrócił do porzuconej poprzednio problematyki wersyfikacyjnej i to właśnie pod wpływem nowych tendencji, które reprezentowało młode pokolenie polonistów. Wynikiem tego powrotu była książka *Rytm w liczbach* (1938), próba zastosowania metod statystycznych w dociekaniach nad wierszem.

W ekipie badaczy, których nazwiska wyżej przywołaliśmy, istniało wyraźne zróżnicowanie zainteresowań. Żółkiewski zajmował się metodologią humanistyki. Budzyk koncentrował się na problemach stylistyczno-językoznawczych. Hopensztand uprawiał (niezwykle interesująco rozumianą) socjologię form literackich. Siedlecki — zagadnienia wersyfikacji. W konkretnych dokonaniach ta ostatnia dziedzina wysforowała się wyraźnie przed inne. Siedlecki był o parę lat starszy od swoich kolegów.* Wcześniej niż oni osiągnął dojrzałość naukową. Wcześniej uświadomił sobie kierunek zainteresowań. Jemu też przypadła rola inicjatora nowych poczynań naukowo-organizacyjnych Koła Polonistów. Był kierownikiem sekcji teorii literatury i założycielem wydawanej przez Koło serii Archiwum Tłumaczeń. W serii tej wyszły: Wiktora Żirmuńskiego *Wstęp do poetyki*, *Z zagadnień stylistyki* — tom złożony z prac Vosslera, Spitzera i Winogradowa, *Morfologia powieści* Dibeliusa. Cały nakład dużego tomu, poświęconego rosyjskiej szkole formalnej, książki, której wydanie było jedną z największych ambicji Siedleckiego — spłonął w 1939 roku w Warszawie. Doniosłym osiągnięciem Siedleckiego była — wspomniana już — publikacja *Prac ofiarowanych Kazimierzowi Wóycickiemu*. Zgromadzono w niej rozprawy wybitnych uczonych zarówno polskich jak i obcych. Znajdują się tam m.in. studia: Romana Jakobsona, Nikołaja Trubeckoja, Josefa Hrábaka,** Jerzego Kuryłowicza, Manfreda Kridla, Zygmunta Łempickiego, a z młodszego pokolenia Kazimierza Budzyka, Dawida Hopensztanda, Franciszka Siedleckiego i Stefana Żółkiewskiego. Jest to zapewne do dnia dzisiejszego książka z rzędu najdonioślejszych w polskiej nauce o literaturze.

Równolegle do działalności organizacyjnej i wydawniczej — zupełnie niezwykłej, jeśli się zważy szczupłość środków i „partyzancki" charakter poczynań —

---

* Franciszek Siedlecki urodził się szóstego czerwca 1906 r. w Kamieńcu Podolskim. W roku 1929 wstąpił na Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie odbywał studia polonistyczne. Działalność organizacyjna w Kole Polonistów i osobiste prace naukowe prowadzone już w czasie studiów — były powodem, że magisterium uzyskał dopiero w dwa lata po swoich kolegach, w roku 1936. Zrobienie doktoratu było zbyt wielkim luksusem. Manfred Kridl proponował Siedleckiemu zaliczenie jako pracy doktorskiej *Studiów z metryki polskiej*, wydanych przezeń w serii *Z zagadnień poetyki*. Podróż do Wilna i koszty przeprowadzenia przewodu doktorskiego nie mieściły się jednak w skromniutkim budżecie Siedleckiego. W roku 1937 uzyskał stypendium na wyjazd do Paryża. Do wybuchu wojny pracował w dziale starych druków Biblioteki Narodowej. W czasie okupacji — w biurze epidemiologicznym żydowskiego szpitala na Czystem, a później jako sprzedawca w sklepie. Umarł w lutym 1942 roku na gruźlicę, która wywiązała się z zapalenia opłucnej. Do końca pracował nad rozpoczętą jeszcze przed wojną bibliografią nauki o wierszu.

** Autora klasycznej już w tej chwili pracy *Staropolsky verš ve srovnání se staročeským*, Praga 1937.

prowadził Siedlecki prace naukowe i krytyczne. Zainteresowania jego obej mowały rozmaite dziedziny. Obok pracy nad problemami wiersza zajmował si sprawami przekładów z poezji rosyjskiej. Pasjonowały go zagadnienia lite ratury dziecięcej. Informował o bieżących zjawiskach w literaturze radziec kiej. Próbował sił w prozie na pograniczu eseju i beletrystyki. Jego drukowa na we fragmentach powieść biograficzna o Błoku bliska była temu rodzajow szkicu literackiego, jaki uprawiali rosyjscy formaliści (głównie Wiktor Szkłow ski).* Siedlecki publikował swoje prace w *Wiadomościach Literackich*, w *Ska mandrze, Przeglądzie Współczesnym, Sygnałach, Życiu Literackim, Języku Pol skim* i in.

Wśród rozlicznych zainteresowań bezkonkurencyjna była jednak wersologia. Osiągnięcia Siedleckiego w tej nadzwyczaj „specjalistycznej" gałęzi nauk o literaturze stanowią i dziś jeszcze źródło inspiracji dla wielu badaczy. Rozwój badań nad wierszem doprowadził do częściowego zakwestionowania postawy Siedleckiego. Jednakże typ problematyki wprowadzonej przez niego do wersologii, sposób wyjaśnienia wielu zagadnień z historii wiersza polskiego, a także fakt, że po raz pierwszy ponazywał szereg zjawisk, wypracował podstawowy zrąb terminologii — decydują o jego rzeczywistym nowatorstwie naukowym. Co więcej: wydaje się, że w dziedzinie bardzo specjalnej i wąskiej postawił Siedlecki problemy doniosłe generalnie dla teorii języka poetyckiego, jako odrębnej sfery zjawisk kulturowych. Doniosłe przede wszystkim w sensie metodologicznym.

Poglądy Siedleckiego sformułowane w kilkunastu artykułach oraz w dwutomowej książce *Studia z metryki polskiej* (Wilno 1937) wiązały się genetycznie z dążeniami rosyjskich formalistów. Jednakże bezpośrednie zaplecze stanowiły dla nich założenia lingwistyki strukturalnej, w tym kształcie, jaki im nadała działalność praskiej szkoły fonologicznej (Trubecki, Jakobson, Karčevski i in.). Praktyka rosyjskich formalistów w latach dwudziestych miała w dużym stopniu charakter eseistyczno-literacki. Fakt, że koncepcje tej szkoły badawczej wyrosły w ścisłych związkach z nowatorskim ruchem w poezji (rosyjski futuryzm) wyznaczył nie tylko kierunek poczynań formalistów, ale również sposób formułowania przez nich zagadnień. Wywołali oni niewątpliwy przełom w literaturoznawstwie, ale nie umocnili nowo odkrytych terenów. Nie stworzyli odpowiednich instrumentów, w wielu wypadkach poprzestawali na ujęciach metaforycznych. Poglądy formalistów ulegały ciągłej ewolucji, wytracały z czasem swoją krańcowość, jednakże nie zdołały okrzepnąć w jakiś pełny system metodologiczny (nb. to, co określa się jako „rosyjską szkołę formalną", nie było kierunkiem wewnętrznie jednolitym). Zresztą należy tu uwzględnić okoliczności zewnętrzne: w latach trzydziestych ruch ten uległ gwałtownemu zahamowaniu. Rola formalistów polega głównie na tym, że otworzyli oni nowe perspektywy dla nauki o literaturze, że wskazali na nowe pola eksploracji dla badań. Ich odkrycia były genialne proste. Sprowadzały się do pozornie oczywistych stwierdzeń, że literatura zajmuje odrębny obszar w świecie kultury, że jej funkcje wiążą się nierozłącznie z naturą tworzywa językowego i że jest w pierwszym rzędzie sztuką słowa. Nie oni wszakże uzbroili zdobyty teren. Dokonał tego strukturalizm w latach trzydziestych. W obrębie szkoły strukturalnej uległy rozwinięciu i steoretyzowaniu założenia

* Nb. warto, aby któreś z wydawnictw zainteresowało się tym utworem.

ormalistów. Ściśle rzecz biorąc: założenia tego skrzydła ich dążeń, które przy-egało bezpośrednio do problematyki lingwistycznej. Jeśli źródłem formalizmu yły przede wszystkim przeobrażenia w języku nowoczesnej poezji, proces rystalizacji nowych poetyk, a więc — najszerzej rozumiana — praktyka lite-atury, to strukturalizm — choć wchłonął w siebie tamte doświadczenia — ył metodą o rozbudowanych podstawach naukowych. Był metodą „fachową", ściśle językoznawczą. Rozwijał tę linię dwudziestowiecznego językoznawstwa, tórą zapoczątkował Ferdynand de Saussure. Roman Jakobson określił forma-izm jako „dziecięcą chorobę strukturalizmu", co znakomicie ujmuje stosunek obu ych nie tyle kierunków, co stadiów jednego kierunku badawczego. Choć meto-da strukturalna jest nierozdzielnie złączona z lingwistyką, to przecież już od at trzydziestych obserwować można jej ekspansję na inne tereny. Przeniknęła rzede wszystkim w rejony badań literackich, co było zajwiskiem naturalnym, eśli się uwzględni formalistyczną genezę tej metody. Oddziałała również na ozwój problematyki innych dyscyplin humanistycznych, co podkreśla Lèvi Strauss w swej słynnej *Antropologii strukturalnej*. Obserwując dzisiejszą ytuację w humanistyce widzi się wyraźnie, że strukturalizm wykształcił daleko więcej niż tylko metodę badawczą. Stworzył pewien typ rozumienia jawisk kulturowych, pewien rodzaj uniwersalnej koncepcji znaków huma-istycznych, która zakorzeniła się bardzo mocno we współczesnym myśleniu. Siedlecki był zafascynowany perspektywami, jakie otworzyły przed nauką literaturze propozycje teoretyczne strukturalistów. Jego prace o wierszu pol-kim są na naszym gruncie klasycznym już dziś pokazem tej metody. Zainte-resowanie Siedleckiego dla wersyfikacji jest zainteresowaniem dla tego, co w mowie poetyckiej wydaje się najbardziej „poetyckie", a więc — zgodnie z głównym poglądem formalistów — najwyraźniej odrębne od norm języka ntelektualno-komunikatywnego, najsilniej „zdeformowane" literacko i auto-omiczne. Oczywiście takie ograniczenie pola badań, skupienie uwagi na sa-nych cechach „literackości", wymagało wypracowania odpowiednich narzędzi naukowego opisu, nie zapożyczonych od innych dyscyplin, lecz swoistych, przy-kładalnych jedynie do materii literackiej. W zakresie badań nad wierszem oznaczało to przezwyciężenie co najmniej trzech dotąd występujących metod. Oznaczało przezwyciężenie metody naturalistycznej, która z kolei zbliżała się bądź do interpretacji fizjologicznej (rytm poetycki jako funkcja naturalnych skłonności organizmu), bądź do interpretacji psychologicznej (rytm jako wyraz treści psychicznych). Po wtóre — oznaczało przezwyciężenie metod wy-rosłych z tzw. filologii wzrokowej *(„Augenphilologie")*, która w dziedzinie wersyfikacji prowadziła do gromadzenia całej masy drobiazgów wyjaśnianych wyłącznie w perspektywie wzorców metryki klasycznej. Konstrukcje tego typu zechowały się całkowitym „wydumaniem" i pozbawione były związków z real-nym kształtem utworu. Z negacji tej postawy wyrosła tzw. filologia słuchowa *(„Ohrenphilologie")*, przesuwająca zainteresowania badawcze w sferę „dźwię-ków języka", w sferę akustyki. Szczególną rolę odegrały tu prace Edmunda *Sieversa* (głównie zaś jego *Rhytmisch-melodische Studien*, 1912). Metody akustyczne rozwinęły się bardzo bujnie w pierwszym ćwierćwieczu naszego stulecia. Chociaż niewątpliwie sprzyjały one precyzji w rejestrowaniu faktów dźwiękowych, w niezwykle wysokim stopniu wysubtelniły narzędzia opisu — to przecież równocześnie wprowadzały naukę o wierszu na bezdroża. Ograni-

czając pole obserwacji wyłącznie do zjawisk akustycznych, przekreślały ty samym humanistyczny charakter tworów językowych i wersyfikacyjnych, u mowały je wyłącznie w perspektywie „fizykalnej". Odcięcie „dźwięków" c podstawy humanistycznej łączyło się ze swoistym „atomizmem" badań, umo liwiającym jedynie precyzyjny opis elementów, w najlepszym razie — ic przypadkowych związków w ramach konkretnego wypowiedzenia. Była trzecia ze wspomnianych wyżej metod, które uległy zakwestionowaniu prze nową naukę o wierszu.

Podstawę tej nowej nauki stanowiły zdobycze językoznawstwa strukturalne go. Nie znaczy to bynajmniej, że posługiwała się wyłącznie instrumentami lir gwistycznymi. Przeciwnie — ona dopiero wyostrzyła w całej pełni przeciwsta wienie materiału językowego i wiersza. Natomiast oparła się na metodolo gicznych postulatach strukturalizmu.* Wyraziło się to przede wszys kim w dążeniu do systemowego ujęcia poszczególnych faktów wersyfikacy nych. Na rzeczywistość kulturową w rozumieniu strukturalistycznym składa się systemy znaków, pozostające ze sobą w określonych relacjach. Dziedzin wiersza jest takim systemem znaków poetyckich, dla którego najbliższy kontekstem jest system językowy. W tym ujęciu zarysowuje się złożona pro blematyka humanistyczna, nie dająca się przedstawić ani w katego riach psychofizjologicznych, ani w kategoriach „fizykalistycznych".

Z drugiej strony pojęcie systemu, które strukturaliści przejęli od de Saussu re'a sprzyjało radykalnemu przesunięciu zainteresowań ze sfery indywidua nych zjawisk o charakterze psychologiczno-estetycznym na sferę skrystalizo wanych w świadomości społecznej konwencji kulturowych. Mniemaniu o za sadniczo jednostkowym i niepowtarzalnym charakterze wypowiedzi poetycki strukturaliści przeciwstawili tezę o ponadindywidualnej, socjalnej naturze re guł ukrytych w wypowiedzi. W terminologii de Saussure'a oznacza to po rzucenie *„parole"* (indywidualny akt mówienia) na rzecz *„langue"* (system je zykowy). Takie przesunięcie zainteresowań pociągało za sobą jeszcze jedną wa ną konsekwencję. Skoro bowiem każde zjawisko znaczy wyłącznie na tle od powiedniego systemu, to nie może podlegać ocenie innej jak tylko w stosunk do owego systemu. Tak więc dociekaniom humanistycznym przestaje groz upiór normatywizmu. Przestają mieć jakikolwiek sens wartościowani wprowadzone „z zewnątrz", z pozycji gustów i upodobań badacza.

II

W recenzji *Studiów* Siedleckiego** K. W. Zawodziński napisał nie bez zgryź liwości, że ich autor uważa zasługi fonologów dla badań nad wierszem „za co równie niewątpliwego, jasnego i przydatnego do potocznego posługiwania si w rozumowaniach, jak każde prawo fizyki lub twierdzenie geometrii, któreg znajomość obowiązuje człowieka mającego za sobą szkołę średnią". Mimo wi docznej dezaprobaty słowa Zawodzińskiego były niewątpliwie trafne. Siedlec kiego urzekała perspektywa łączenia rygorów teoretycznych z precyzją bada szczegółowych, a w praskiej szkole fonologicznej i wyrosłym z niej struktural

* Opisywane tendencje łączyły się z niezwykle dynamicznym rozwojem prądu struktura nego w naukach społecznych i psychologii (tzw. *Gestaltpsychologie*).

** K. W. Zawodziński: *Nowe księgi o wierszu polskim*, *Życie Literackie*, 1938 r., z 3.

nym literaturoznawstwie widział spełnienie metodologicznych ideałów nowoczesnej humanistyki.

O ile w dziedzinie szeroko rozumianej teorii języka i wiersza oraz metody ich badań Siedlecki pozostał do końca życia w kręgu strukturalizmu, o tyle niejednokrotnie wyzwalał się spod sugestii fonologów w twierdzeniach szczegółowych na temat materiału i struktury wiersza. Przyjmując ich generalną tezę, że metryczną postać wiersza kształtować mogą tylko fonologiczne elementy języka (tzn. te, które zdolne są różnicować znaczenia w danym intelektualno-komunikatywnym systemie językowym), polemizował jednocześnie * z aprioryczynym wnioskowaniem na jej podstawie o możliwościach rozwoju i charakterystycznych cechach poszczególnych wersyfikacji narodowych. Tak więc w odniesieniu do wersyfikacji polskiej wskazywał na ogromną rolę niemetrotwórczego akcentu wyrazowego, w związku z czym negował teorię fonologów o dominującym znaczeniu struktury równozgłoskowej w wierszu polskim. Odwoływał się przy tym jako do ostatecznego kryterium do analiz samych wierszy i ich poetyckiego kontekstu, co jest rysem niemal zaskakującym u tego fanatyka rozstrzygnięć teoretycznych. Stwierdzić jednak trzeba, że nie zawsze trzymał się zasady weryfikowania teorii przy pomocy badań szczegółowych. I tak na przykład zupełnie nie sprawdzając zakresu stosowalności twierdzenia o niefonologicznym charakterze polskiego akcentu **, przyjął je, traktowane jak najbardziej rygorystycznie, za podstawowy argument uzasadniający teorię transakcentacji w polskim wierszu sylabicznym.

Wspomnieliśmy już poprzednio, że związki Siedleckiego ze szkołą praską mają istotne znaczenie nie dlatego, że podejmował on (rozwijając lub tylko przejmując) pewne konkretne stwierdzenie fonologów, ale dlatego, że ogólnometodologiczne założenia tej szkoły wpłynęły na jego koncepcję nauki o wierszu. Uległa ona wyodrębnieniu jako samodzielna dyscyplina o ustalonym przedmiocie, metodzie i celu badań. Obserwacje dotyczące form rytmicznych wiersza przestały być raz podporządkowywane subiektywnym wyjaśnieniom psychologicznym, to znów przesuwane na drugi biegun: w dziedzinę akustyki, a więc wyjaśniane przy pomocy praw fizykalnych. Ta rozpiętość wahnięć w przyporządkowywaniu wersyfikacji diametralnie różnym metodom, to przerzucanie się kompetencjami od subtelnego, estetyzującego zazwyczaj znawcy „ducha" poezji i duszy poety do posługującego się skomplikowaną aparaturą inżyniera akustyka — świadczy najlepiej o stopniu zamętu w pojmowaniu wersologii. Znaczenie strukturalizmu jest w tej dziedzinie ogromne. Odgradzając się rygorystycznie (co zresztą przybierało niekiedy postać panicznego odżegnywania) od wszelkiego psychologizmu, uzasadniał naukowość badań wersyfikacyjnych wyłącznie na gruncie humanistyki. Zrywał więc również z wąskim empiryzmem metod fizjologicznych, czy też fizykalno-akustycznych, traktując uzyskane przy ich pomocy obserwacje jedynie pomocniczo.

Fundamentem tej nowej nauki o wierszu była kategoria s y s t e m u. Poszczególne fakty wersyfikacyjne oglądane w jej perspektywie są elementami układu spójnego i wewnętrznie zhierarchizowanego. Uczestnikami określonego porządku strukturalnego, w którym miejsce każdego składnika jest wyznaczo-

---

* W artykule *Z dziejów naszego wiersza, Skamander*, 1935, wrzesień.

** Na złożoność i niejednoznaczność problematyki związanej z tezą o niefonologiczności polskiego akcentu zwracali uwagę polemizując z Siedleckim K. W. Zawodziński i M. Dłuska.

ne przez jego funkcję w obrębie całości. O przynależności zjawiska do system decydowała określona prawidłowość jego występowania. Ta właśnie cecha no motetyczności stanowiła obiektywny sprawdzian pozwalający włączyć dan zjawisko w pole obserwacji badacza. Przez nastawienie na badanie wyłączni prawidłowości, a więc tylko faktów systemowych, wersyfikacja, podobnie ja całe strukturalne językoznawstwo, ustrzec się miała przed niebezpieczeństwer subiektywizmu, psychologizmu i wszelkich metod idiograficznych.

„Literaturoznawstwo strukturalne jest nauką badającą nie *parole*, lecz *langu* literatury" — pisał w 1939 roku Siedlecki *, który bronił się uparcie prze wszelkimi, nawet ciepłymi słowami pod adresem nauki o wierszu, jeżeli tylk sugerowały możliwość przesunięcia zainteresowań w kierunku *„parole"* **.

Tak pojętą wiedzę o wierszu łączyły ścisłe związki z lingwistyką, od które mimo podkreślania całego złożonego przeplotu wzajemnych zależności, został teoretycznie wyodrębniona. Podstawowe stwierdzenie, że materiałem wiersz są znaki, komponenty systemu językowego, uzupełniane było przestrogą prze utożsamieniem zawartości językowej utworu wierszowego i komunikatywne wypowiedzi. Tak więc już przedmiot badań obu dyscyplin stawał się różny ten sam budulec z racji uczestniczenia w odrębnych systemach nabierał od miennych właściwości. Było to dla Siedleckiego głównym argumentem w kry tyce — tak przezeń nazwanego — „językoznawczego realizmu naiwnego" *** stawiającego znak równości pomiędzy językową strukturą utworu literackieg a językiem potocznym środowiska autora, z ewentualnymi drobnymi modyfi kacjami, składanymi na karb indywidualnej wynalazczości twórcy. Mniemaniu że utwór literacki stwarza pewne konstrukcje nie istniejące w języku potocz nym, które stanowią jedynie nadbudowę nad nienaruszoną bazą języka potocz nego — przeciwstawia Siedlecki stwierdzenie, że „każdy element »wzięty z języka potocznego — ulega specyfikacji literackiej, otrzymuje nową funkcje nowe znaczenie, podpada pod nową hierarchię" ****, przy czym na tereni wiersza zjawisko to ulega szczególnej intensyfikacji.

Wzajemne stosunki między systemem językowym a systemem metrycznym stają zatem w centrum teorii wiersza. Teza o ich zasadniczej nietożsamośc odgrywa w pracach Siedleckiego bardzo ważną rolę, choć na żadnym miejsc nie stała się przedmiotem systematycznego wywodu. Punktem wyjścia dl niej jest pogląd, że poszczególne elementy materiału językowego — zależni od roli, jaką pełnią w danym systemie metrycznym — ulegać mogą dalek idącym przekształceniom, uintensywnieniu lub przytłumieniu w stosunku d stanu w kontekście pozapoetyckim. A więc na przykład średniówka może aktu alizować potencjalne przedziały międzywyrazowe w wypadkach słów złożo nych typu „lekce ważysz", kontekst wiersza tonicznego może nadawać wyra zistość potencjalnym działom intonacyjnym po określonej wzorcem ilośc sylab przyciskowych, kontekst jakiegokolwiek metru opartego na regularnośc akcentowej może powodować przesunięcia w hierarchii akcentów językowych przytłumiać akcenty główne, wzmacniać poboczne itd.

---

* *O nowych badaniach nad budową wiersza, Język Polski*, 1945, nr 2.

** Owe „ciepłe słowa" znalazły się w recenzji Wacława Borowego o *Wstępie do badań na dziełem literackim* Manfreda Kridla.

*** *Studia z metryki*, cz. II.

**** Ibidem, z. 20.

Sama definicja wiersza budowana jest również w opozycji do języka pozapoetyckiego. Oto jej dwa warianty:

1. „wierszem nazywa się tylko taki strumień mowy, który otrzymał swoiste rozczłonkowanie, nie tożsame z rozczłonkowaniem językowym, a więc rozczłonkowanie jakby z zewnątrz mu narzucone." *

2. „istotą wiersza jest specyficzny, jakby pozajęzykowy kontur intonacyjny: osiąga się go bądź przez metr, bądź przez swoistą formę graficzną itd." **

Niewątpliwie, przeciwstawienie wiersza i języka jest odpowiednikiem formalistycznej opozycji: chwyt — materiał. Chwyt to sposób wytrącenia materiału (językowego) z bezwładu, uczynienia go aktywnym (a więc widocznym) składnikiem wypowiedzi literackiej. Metr jest dla Siedleckiego pewnym konwencjonalnym systemem chwytów, rozwijającym się w historii literatury na drodze kanonizacji (utrwalanie schematu) i dekanonizacji (łamanie bądź przezwyciężanie systemu). Zasady organizacji wiersza są czynnikiem zewnętrznym w stosunku do materiału językowego, stanowią wobec niego akt poetyckiej agresji (poprzez ukształtowanie metryczne). Tak więc wiersz ma jako podstawę dualizm języka i metru. Jego postać wyznaczają napięcia pomiędzy tymi elementami. I chociaż są to napięcia dialektyczne, ponieważ materiał językowy stawia sprzeciw wobec agresji formy metrycznej, jest określany, ale sam również usiłuje określać, to przecież w ostatecznej instancji stopień „poetyckości" wypowiedzi zależy od tego, w jakiej mierze opór języka został przezwyciężony. Wyjaśnienia te wszakże nie doprowadziły do przekonywającego zakreślenia granicy pomiędzy strukturą metryczną a językiem.

Droga, na którą w rozumowaniu swoim wkroczył Siedlecki, prowadzić mogła niebezpiecznie daleko, skoro raz się na nią weszło bez uprzedniego oznaczenia progu, którego nie należy przekraczać. Wszelkie modyfikacje układu elementów językowych w wierszu dawały się w ten sposób podciągnąć do pewnych ujednoliconych formuł metrycznych. Jaskrawym przykładem takiej postawy, która zakłada bezwzględną „przewagę" wzorca metrycznego nad materiałem językowym, była wysunięta przez Siedleckiego i szeroko przezeń omawiana w II części *Studiów* teoria transakcentacji. Niesposób się tu wdawać w wyjaśnienia szczegółowe. Z grubsza biorąc stanowiła ona próbę wyjaśnienia występujących (w granicach paru procent) aż po wiek XIX innych niż paroksytoniczne akcentów w klauzuli (zakończenie linijki wierszowej) i w średniówce — w polskich wierszach sylabicznych. To rzeczywiste naruszenie naturalnego sposobu akcentowania w języku potocznym dało Siedleckiemu powód do sformułowania całej teorii, głoszącej, że sylabowiec polski — z racji niefonologicznego charakteru akcentu — może dowolnie kształtować pozycje akcentów metrycznych — co słusznie zostało zakwestionowane przez wielu badaczy.***

Skupienie zainteresowań Siedleckiego tylko wokół tych składników formy rytmicznej wiersza, które mieściły się w kategoriach systemu metrycznego —

---

* *Studia z metryki*, część I, s. 202.

** Ibidem, s. 205.

*** Teoria ta zaatakowana z miejsca przez żelaznego (choć z perspektywy dzisiejszej niekiedy pozornego) oponenta Siedleckiego — K. W. Zawodzińskiego, została poddana bardzo przekonywającej krytyce przez Marię Dłuską w tomie I *Studiów z historii i teorii polskiej wersyfikacji*, Kraków 1948 r.

jest zjawiskiem zupełnie zrozumiałym na tle metody strukturalistycznej. Zresztą nie oznaczało to wcale ciasnoty zakresu dokonywanych obserwacji. System nie jest bowiem w takim pojmowaniu wyłącznie zespołem konstant, tj. czynników o ustalonej, bezwzględnie regularnej powtarzalności (tych, które są ramą metryczną sylabizmu, sylabotonizmu czy tonizmu). Składają się nań również tendencje, a więc elementy nie poddane pełnej regularności, choć mające wolność tylko w ustalonych ramach. O rozwoju danego systemu metrycznego decyduje właśnie swoista gra konstant i tendencji, składników koniecznych i przygodnych. Ma to szczególne znaczenie przy opisie takich odmian struktury wierszowej, jakie występują w utworach określonych epok, prądów, szkół poetyckich, gatunków literackich i poszczególnych pisarzy.

Wciągnięcie jak największej ilości elementów w obręb uwikłań systemowych miało na celu wydarcie możliwie rozległych połaci utworu poetyckiego spod kompetencji wszelkiego rodzaju metod idiograficznych. Ale z drugiej strony dążenie to prowadziło do ograniczeń, mianowicie do programowego porzucenia stylistycznych uwarunkowań wiersza. Skądinąd wiadomo, że dla prywatnych zainteresowań Siedleckiego oraz dla tu i ówdzie ujawnianych pasji krytyka były to sprawy szalenie emocjonujące. Pierwsze zdanie przedmowy do *Studiów z metryki polskiej* brzmi jednak: „chcę się zastrzec i ostrzec czytelnika: w studiach poniższych zupełnie nie zajmuję się kwestiami związku struktur wierszowych z samym utworem poetyckim, a więc nie zajmuję się ich funkcjami, walorami artystycznymi (czy też estetycznymi)" * Niechęć do neoidealistycznej stylistyki spod znaku Crocego i Vosslera łączyła się u Siedleckiego z przekonaniem o swoistym immanentyzmie faktów i procesów wersyfikacyjnych. Z przekonaniem, że przemiany wiersza należy wyjaśniać tylko poprzez wskazywanie przesunięć funkcjonalnych w ramach zamkniętego układu metrycznego. Chociaż kilkakrotnie w swoich pracach Siedlecki postuluje badania całego kontekstu poetyckiego i socjalnego, w jakim powstaje wiersz, to przecież w praktyce ogranicza ten kontekst prawie wyłącznie do zjawisk samej wersyfikacji. Zrozumiałym wyjątkiem są fakty natury językowej, które uwzględnia w szerokim zakresie, jako czynniki wpływające na przemiany wiersza. Z innych zajmuje się jedynie — sposobami realizacji mowy wierszowanej. Siedleckiego interesuje mianowicie rola pewnych typów przekazu, na przykład śpiewu, czytania, wygłaszania etc, wywołujących swoiste „odkształcenia" zarówno w materii językowej, jak i w schematach metrycznych. Natomiast problemy zależności wiersza od rozwoju poetyk, od podejmowanych przez poezję zadań artystycznych i ideowych, od zróżnicowań gatunkowych, nastawienia na odbiorcę, typu podmiotu lirycznego itd. — nie odgrywają żadnej roli w jego teoriach wersyfikacyjnych. Na próżno też szukalibyśmy związków pomiędzy stylistyczną a rytmiczną budową wiersza, a tym bardziej śladów rozumienia wersyfikacji jako uczestnika formy stylistycznej utworu. Można by powiedzieć, że w ujęciu Siedleckiego zjawisko wierszowe występuje na prawach wyjątkowego „solisty", podczas gdy faktycznie jest ono każdorazowo składnikiem całej „orkiestry". I chociaż takie autonomizowanie nauki o formach metrycznych miało metodologiczne uzasadnienie, wyrastało bowiem

---

* Podkreślenie autora.

z dążenia do jednorodności (a więc logicznej spoistości) przedmiotu uprawianej dyscypliny, to przecież trudno byłoby nie uważać, że jest to ograniczenie problematyki. Wydaje się, że prace Siedleckiego o wierszu są świadectwem dość wstępnej fazy rozwoju metody strukturalnej. Tej fazy, gdy miała ona charakter skrajny i nie przejawiała jeszcze skłonności do rozszerzającej interpretacji takich pojęć, jak „struktura" czy „system". W pierwszym bowiem okresie rozwoju owego kierunku dominowała tendencja do interpretacji zacieśniającej. Do ostrego przeciwstawiania jednorodnych „systemów" czy „szeregów" zjawisk humanistycznych innym „systemom" czy „szeregom". Do podkreślania autonomiczności i „obcości" poszczególnych dziedzin. Miało to niewątpliwie zabarwienie nieco mechanistyczne. Natomiast dalszy rozwój strukturalizmu prowadził do koncepcji dialektycznej. W polu uwagi znalazły się relacje międzysystemowe. Wzajemne uwarunkowania i konflikty zjawisk pochodzących z różnych „szeregów kulturowych". Dynamiczne związki danej struktury z jej kontekstem, czyli strukturą szerszą. Fakty języka poetyckiego przestawały być w takim ujęciu elementami zamkniętego układu, stawały się uczestnikami rozlicznych uwikłań socjalnych. „Literackość" okazywała się dialektycznym zaprzeczeniem „nieliterackości", ale tylko na tle tej ostatniej sfery mogła być rozpatrywana. Funkcje właściwe wyłącznie słowu poetyckiemu stawały się w pełni zrozumiałe jedynie w opozycji do innych funkcji, jakie spełnia ono w komunikacji społecznej. Założenia takie niezwykle rozszerzyły pole badań. Świadczą o tym dowodnie znakomite prace czeskiego strukturalisty Jana Mukařovskiego, nie mówiąc już o studiach Romana Jakobsona. Język poetyki, a więc również dziedzina ukształtowań wierszowych, nie tracąc nic ze swoistości, staje się elementem rozległej sytuacji socjalno-literackiej, wypadkową wielu „ciśnień" zarówno wewnętrznych jak i zewnętrznych. Jeśli w postulatach teoretycznych Siedlecki bliski był temu właśnie stadium myśli strukturalistycznej, o tyle w konkretnych dokonaniach pozostawał na gruncie etapu „mechanistycznego". Formułując zadania „trzech dziedzin" nauki o wierszu (materiał, struktura i funkcja) * zwracał uwagę na konieczność rozszerzenia sfery obserwacji, natomiast w swojej własnej praktyce nieustannie ją ograniczał. Sprzyjała temu jeszcze jedna okoliczność.

W dotychczasowych uwagach nie padło określenie, które może stanowić klucz do badań Siedleckiego. Metodologia konwencjonalistyczna. W pracach Siedleckiego występuje ona w postaci ekstremistycznej. Polemizując z K.W. Zawodzińskim (w jednej z licznych dyskusji) wyraził on przekonanie, że postęp w badaniach nad wierszem nie zależy od ilości przeoranego materiału, ale przede wszystkim od przekonywająco skonstruowanej teorii. Ten szczególny „panteoretyzm" miał jako podstawę konwencjonalistyczny pogląd dający się mniej więcej tak wyrazić: twierdzenia naukowe podlegają weryfikacji wyłącznie poprzez wzajemne ich uzgodnienie („przyległość") w obrębie przyjętego systemu teoretycznego, nie zaś poprzez „uleganie" naporowi empirycznych faktów. Wydaje się, że ta skrajność — zresztą zrozumiała w sytuacji, gdy chodziło o przezwyciężenie zamętu metodologicznego — była głównym powodem wspomnianych wyżej ograniczeń koncepcji Siedleckiego. Charakterystyczne na przykład, że w swoich *Studiach z metryki polskiej* daje on z reguły

* W pracy *Trzy dziedziny badań nad wierszem — Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, Wilno 1937, s. 303—328.

pierwszeństwo ustaleniom definicyjnym przed analizą materiału wierszowego. Definicje jak gdyby „prowadzą" jego wykład i stwarzają *à priori* określony obraz badanych zjawisk. Oto jeden z wielu przykładów. Termin „stopa" oznaczający tradycyjnie jednostkę metru sylabotonicznego otrzymuje u Siedleckiego takie wyjaśnienie: „najprostszy układ metryczny nazywa się stopą", a więc zakres stosowalności pojęcia rozszerzył się niepomiernie. Od tej chwili stopą to nie tylko cząstki wyodrębnione w równomiarowym wierszu sylabotonicznym, ale też całe wersy lub ich człony przed- i pośredniówkowe w wierszu sylabicznym. W ten sposób opatrzone zostały znakiem równości elementy zupełnie niewspółmierne pod względem swych funkcji językowych. Wyodrębnione z racji powtarzalności określonego układu akcentowego cząsteczki wyrazów z wiersza Mickiewicza *Do B.Z.*: „Słowi" „czku mój" itd. stają się jako stopy metryczne systemu sylabotonicznego równoważne samodzielnym wersom — zdaniom w jakimkolwiek bezśredniówkowym ośmiozgłoskowcu, takim jak na przykład:

Czemuż zadumany stoję
I wiosną się nie weselę,

które to wersy na zasadzie przytoczonej wyżej definicji są również stopami tylko że systemu sylabicznego.

Analogicznie przedstawia się problem innych — zrozumiałych tylko na tle pojęcia stopy — terminów, takich jak cezura czy diareza, które za sprawą powołanych przez Siedleckiego definicji uzyskują walor obiektywnych wyznaczników dowolnego systemu wersyfikacyjnego. Tak zatem skłonności konwencjonalistycznej metodologii * sprowadzają naukę o wierszu (mimo że w programowym ujęciu fonologów opartą na obserwacjach lingwistycznych) na tereny gdzie formuły teoretyczne pozostają w dość luźnym związku z naturą i funkcjami językowego materiału wiersza. Na marginesie dodajmy, że sytuacja ta — w omawianym wypadku szczególnie wyrazista — ani nie była nowa wówczas ani dzisiaj nie jest jeszcze całkiem przezwyciężona. Jej początki sięgają samych narodzin teorii wiersza na gruncie nowożytno-europejskim, kiedy to podjęcie z metryki antycznej całych zespołów pojęć, wyrosłych na terenie odmiennej prozodii — zakładało tym samym ich umowność w nowych warunkach. Zresztą i współcześnie jest ta sytuacja źródłem raz po raz wywiązujących się dyskusji. **

III

Charakter wersyfikacyjnych koncepcji Siedleckiego wyznaczył granice ich stosowalności. On sam granic żadnych nie zakreślał. Z całą stanowczością bronił zasady obiektywizmu, postulował zaniechanie wszelkich ocen i wartościowań dokonywanych z punktu widzenia świadomości literackiej i upodobań badacza. Teoria jego nie wychodzi wszakże poza krąg wierszy o rytmice podporządkowanej pewnemu ustalonemu schematowi — wierszy metrycznych. Cho-

* Siedlecki zresztą nigdzie bezpośrednio nie przyznawał się do konwencjonalizmu, a wyodrębnione umownie elementy układu metrycznego uważał za istniejące realnie składniki budowy wierszowej. Z tego też powodu odcinał się kategorycznie od ujęć Zawodzińskiego który na przykład stopy metryczne traktował jako umowne terminy.

** Por. dyskusję o polskim sylabotonizmie sprzed paru lat oraz książkę K. Budzyka *Spór o polski sylabotonizm*, 1957 r.

ciaż nie w ich gładkiej, pozbawionej „odstępstw" postaci. Siedlecki był daleki od szkolarskiej postawy metrystów, traktujących owe odstępstwa jako usterki rytmu poetyckiego. Należał do zwolenników — jeśli tak rzec można — wersyfikacyjnego baroku. Perspektywę doskonałości określonego sposobu wierszowania wyznaczała dla Siedleckiego formalistyczna teoria chwytu uniezwyklenia (odpowszednienia), jako miara wyrazistości i „widoczności" poetyckiej konstrukcji. Rytm całkowicie regularny usypia po pewnym czasie wrażliwość odbiorcy. Największy potencjał ekspresywności tkwi zatem w „chwycie załamania metru", polegającym na nieoczekiwanym przekształcaniu spodziewanego schematu, co wytrąca z inercji tok wiersza. Wirtuozem takiej formy jest dla Siedleckiego Tuwim, a *Rzecz czarnoleska, Biblia cygańska* i przekład *Słowa o wyprawie Igora* uznane zostają za „arcydzieła polskiej wersyfikacji współczesnej". Cechuje się ona skomplikowaniem systemów metrycznych, ich symbiozą, chwytami łamania metru, przechodzeniem od mowy metrycznej do niemetrycznej i odwrotnie, wreszcie bogactwem instrumentacji głoskowej. Współczesność (dodajmy: skamandrycka) jest dla Siedleckiego złotą epoką, syntezą wielowiekowego cyklu rozwojowego polskiego wiersza. Stanowi swego rodzaju apogeum: „dalszej drogi nie ma — pozostaje kultywowanie, doskonalenie ukształtowanych już form". * Ta kategoryczna formuła została wprawdzie złagodzona przypuszczeniem, że przyszłość może otworzyć nieoczekiwanie nowe drogi, ale zastrzeżenie to nie miało większego znaczenia dla teorii Siedleckiego. Wiersz wolny pozostawał przez cały czas na marginesie jego uwagi. Będąc formą, której niesposób opisać bez odwoływania się do stylistyki utworu, nie mieścił się w kategoriach wersyfikacyjnych autora *Studiów z metryki polskiej.* Co więcej: daleki był od jego poetyckich gustów. Bo przecież ten badacz mimo głoszonych ideałów naukowego obiektywizmu, nieuprzedzenia i nieopowiadania się po żadnej stronie, był z temperamentu pełnym pasji krytykiem. To szydło wyszło z worka, gdy zaatakował (w duecie z K.W. Zawodzińskim) poetykę Peipera.** W szkicu polemicznym, który zawiera w sobie cały poemat na cześć metrum, Siedlecki dyskwalifikuje dążenia awangardy zmierzające do oparcia rytmiki na swobodnym ukształtowaniu składniowo-intonacyjnym, twierdząc, że równa się to przekreśleniu podstawowych właściwości poezji. To utożsamienie „poetyckości" z „metrycznością" dokonane przecież nie w dyskusji naukowej, ale w polemice z programem artystycznym, świadczy, że — wbrew pozorom — teoria Siedleckiego ma pewne zaplecze normatywne. Wprawdzie on to właśnie określił Zawodzińskiego mianem „detektywa form ściśle regularnych", ale przecież sam nie mógł sobie wyobrazić „prawdziwej" poezji, która by nie apelowała do wzorców metrycznych. Być może, zbieżność upodobań obu badaczy wynikała z ich zafascynowania „muzycznością" poezji rosyjskiej, którą obydwaj znakomicie znali i wysoko cenili.*** Jednakże gdyby szukać zaplecza we współczesnej im polskiej sytuacji literackiej, to niewątpliwie należałoby wskazać na poetykę Skamandra.**** Jest w tym pewna prawidłowość, ale tkwi również paradoks. Prawidłowość — ponieważ wypadek Siedleckiego potwierdza,

---

* *Z dziejów naszego wiersza, Skamander*, 1935 r.

** *Likwiduję Peipera, Skamander*, 1936 r.

*** Na ten moment zwrócił mimochodem uwagę Zbigniew Bieńkowski w *Dzienniku rosyjskim*, druk. *w Twórczości*, 5/60.

**** Na to normatywne podłoże teorii Siedleckiego jako pierwszy wskazał Ludwik Fryde w art. *Nauka o wierszu czy kiepska krytyka, Pion*, 1937, nr 41.

że działania humanisty mają zawsze oparcie w jakimś systemie wartości i że ów system wartości jest wynikiem wyboru dokonanego wśród propozycji kulturalnych współczesnych badaczowi. Nawet wówczas gdy programowo usiłuje on wyzwolić się spod presji przeżywanego czasu. Paradoks zaś stanie się wyraźny, gdy zestawimy rolę Siedleckiego z rolą jego mistrzów — rosyjskich formalistów. Oparciem dla formalistycznej teorii języka poetyckiego były awangardowe kierunki w poezji współczesnej. Formaliści uogólniali ich doświadczenia. One stwarzały nową problematykę dla badań literackich. Natomiast nowatorskie koncepcje naukowe „polskiego formalisty" rodziły się w ścisłych związkach z zachowawczym nurtem poezji, na przekór dążeniom awangardy. Ten przykład wieloznaczności pewnych postaw może popsuć humor niejednemu specjaliście od wykrywania prostych uzależnień.

Aleksander Okopień, Janusz Sławiński

Zbigniew Bieńkowski

WIELKI PISARZ ANACHRONICZNY

Wydanie nowej *, trzeciej z kolei po *Pastwisku na Derborence* i *Radości v niebiesiech* książki C. F. Ramuza w polskim przekładzie (entuzjasty szwajarskiego pisarza — Stefana Flukowskiego) upoważnia i umożliwia zarazem próbę charakterystyki tego najbardziej chyba w europejskiej literaturze egzocznego dzieła.

Na tle literatury światowej twórczość C. F. Ramuza jest anachronizmem. Ten romański Szwajcar, a jak sam siebie jeszcze bardziej szczegółowo a nawet drobnostkowo określa „obywatel kantonu Vaud", odwraca się od wszystkich problemów, które współczesność stawia, tak samo cywilizacyjnych, jak społecznych czy filozoficznych, i wśród pierwiastkowych, prymitywnych żywiołów, dosłownego trzęsienia ziemi, dosłownego lodowca, dosłownej burzy, dosłownej nocy, a więc dosłownej nostalgii za słońcem, dosłownej śmierci, a więc dosłownego przywiązania do życia — ustawia swoje strony świata. Ten anachronizm jest nie tylko niezaprzeczalny, jest wyzywający także, wyzywający przede wszystkim. Wyzwanie to pierwszy sens dzieła Ramuza. Jakby Ramuz swoją postawą chciał powiedzieć, że ileś tam tysięcy lat cywilizacji nie ma żadnego znaczenia, że grozy i nadzieje epoki kamiennej są dziś niezmiennie, tak samo aktualne, że człowiek tak samo dziś, jak w pierwszym dniu Stworzenia jest samotny wobec świata. I ten wyzywający sens nadaje — paradoks — anachronizmowi Ramuza wymowę palącej aktualności.

Wszystkie niemal dramaty książek Ramuza rozgrywają się w granicach kantonu Vaud. Ten kanton romańskiej Szwajcarii, otoczony łańcuchami alpejskimi i tylko jednym krańcem ze swoją stolicą Lozanną schodzący nad Jezioro Lemańskie, daje malowniczą scenerię toczącej się z regularnością pór roku walce żywiołów. Na ich pastwę rzucony jest człowiek, który tam, jak rzadko gdzie indziej, w tym niemal dosłownym sercu Europy ma na codzień świadomość nierozerwalności swoich związków z naturą. W zapadłych na dno dolin czy uczepionych górskiego stoku wioskach pasterskich człowiek Ramuza, autentycznie prosty człowiek kantonu Vaud, żyje niezmiennym od wieków rytmem czasu odmierzanym przez słońce i geologiczne kataklizmy. Jego trwanie i jego przemijanie odbywają się nie na tle natury, ale razem z nią, są jej odbiciem i jej funkcją. Ramuz jest maksymalnie, programowo oderwany od tego, co

* Charles Ferdinand Ramuz: *Piękność wśród ludzi*. Warszawa 1960. „Czytelnik".

nazywamy szerokim światem. Jest prowincjonalny. Ale czy przez to, że jeg prowincja zabita jest nie deskami, ale żywiołami, czy przez to, że nasycon jest egzotyczną treścią, prowincjonalność nabiera u Ramuza znaczenia ogó nego, jest nie wycinkiem, ale syntezą świata. Syntezą form i sposobó istnienia. I dzieje się, że kiedy ten świat, ten wielki i szeroki świa tam się pojawia, to nie zdumienie czy olśnienie budzi się, ale współczuci dla jego małostkowości. W powieści *Gdyby słońce nie wróciło (Si l Soleil ne revenait pas)* społeczne życie zgubionej w Alpach wysokogórskie wioski ogniskuje się w karczmie. I w tej karczmie po raz pierwszy w całe twórczości Ramuza obecna jest cywilizacja: radio. Przekręcenie gałki łączy t wioszczynę z całą resztą kuli ziemskiej. Co wieczór mieszkańcy dowiadują si że tego dnia gdzieś świeciło słońce i że wojna jak co dzień toczy się w Hi szpanii. Te dwa niezmienne fakty mają dla nich czysto anegdotyczne znaczenie Cywilizacja spełnia rolę zabawki do zabijania czasu w zimowe wieczory. Ni ma najmniejszego znaczenia dla ich losów. Ich świat toczy się własnym, *real nym* łożyskiem. Oni żyją pewnością przepowiedni, że słońce, które co rok zachodziło dla nich 25 października, aby wzejść 13 kwietnia, tym razem si już nie pojawi. Zgaśnie i dla nich, i dla *nierealnej* reszty świata. Cóż znacz wojna w Hiszpanii, cóż znaczą te przechwałki o świeceniu gdzieś słońc wobec tej nieuchronności, którą oni znają, tylko oni! — Prowincjonalność staj się u Ramuza środkiem do ataku, jeszcze jedną formą wyzywającej nieufnośc do wszystkiego, co nie jest żywiołem, naturą, siłą ognia, głodu i powietrza.

A przecież bardzo długo ta prowincjonalność była w opinii świata rubryk klasyfikującą jego twórczość na marginesie literatury. Na usprawiedliwieni tej opinii trzeba powiedzieć, że tak jak anachronizm, tak i prowincjonalnoś Ramuzowego dzieła jest sztandarowa, manifestacyjna. Już to chociażby, ż Ramuz pisząc po francusku, nie uważał się za pisarza francuskiego. Prz każdej sposobności podkreślał swoją jakbyśmy powiedzieli *tutejszość*, zaścian kowość, które, i to trzeba też powiedzieć, nabierały w jego wyznaniach charakteru rangi wyróżniającej, godności. W liście do wydawcy Grasseta, któr stanowi obszerną, siedemdziesięciostronicową przedmowę do *Salutation paysanne*, Ramuz analizuje tę swoją pozycję, pozycję kronikarza kantonu Vaud Jest to pozycja głęboko przemyślanego wyboru. Nie był przecież samoukiem prostaczkiem patrzącym na świat z otwartymi ustami przez okienko swojeg prowincjonalnego kantonu. Studia uniwersyteckie, *licence-ès-lettres*, dziesięcio letni pobyt w Paryżu wprowadziły go w ten szeroki świat, przed którym tak szczelnie zawarł drzwi swojej twórczości. Jego prowincjonalność jest aktem świadomości. To intelektualista, który zawęża horyzonty dla określonych celów I ta jego prowincjonalność jest maksymalna, nie pozostawiająca najmniejsze szczeliny między warstwą ideową a formą jej artystycznego wyrażenia Język Ramuza! Ramuz dokonuje cudów ekwilibrystyki stylistycznej, ażeby ten walor prowincjonalności, a więc walor prowincjonalizmu utrzymać. Jeg środki wyrażenia budzą tyleż podziwu, co zastrzeżeń. To jest prostota, ale nie prostota klasyczna. Składnia eliptyczna sprowadzona do racjonalnego kośćca Leksyka ascetyczna. Te środki mają wyrazić prostotę drobnostkową i uniwersalną jednocześnie. Ludzie kantonu Vaud mówią tak, ażeby ich rozumiano na całym świecie. Ramuz minimalnie wprowadza zwroty gwarowe, nie schodzi na poziom folkloru, nie chodzi mu bowiem o uegzotycznienie — co byłoby

prostotą najprostszą — o wyodrębnienie barwą słownictwa terenu prowincji, nie chodzi mu przecież o prowincjonalność w sensie etnograficznym. Jego prowincja, jego kanton Vaud to nie zaścianek Szwajcarii czy romańszczyzny, to zaścianek świata. I te środki stylistyczne są siłą dzieła Ramuza, dają jego powieściom świeżość poematów. Metafory wracają do swoich pierwszych wartości znaczeniowych jak w poezji Claudela czy Supervielle'a. Ramuz to raj i piekło dla tłumacza, i to niekiedy w jednym zdaniu. Ale dialogi to już piekło wyłącznie. Podziwiam Stefana Flukowskiego (zawdzięczamy mu w Polsce znajomość Ramuza), który nachyla się nad tekstem z nabożeństwem żarliwości. Z *Derborence* stworzył jedno z tych kilku arcydzieł przekładu, jakie w ogóle posiadamy. Ale i Flukowski jest bezsilny wobec tej nie istniejącej w takim stopniu poza Ramuzem eliptycznej prostoty dialogu. Przekład *Piękności wśród ludzi (La Beauté sur la Terre),* gdzie dialog jest więzią kompozycyjną, gubi — mimo talentu tłumacza — świeżość tej powieści, której polski kształt nie oddaje w pełni waloru oryginału. Bo prostota stylistyczna Ramuza jest wyrachowana: ma wyrazić pierwiastkowość spraw ludzkich w obliczu pierwiastkowości świata. Ramuz — już środkami wyrażenia — odcina skomplikowanie psychologiczne, socjologiczne, to całe wyrafinowanie, które cywilizacja wniosła do człowieka. Prowincjonalność jest dla Ramuza przede wszystkim powrotem do pierwszych źródeł.

Dziennik i wydana obecnie w trzynaście lat po śmierci pisarza (1878—1947) korespondencja pozwalają prześledzić tę drogę powrotu. Ramuz bowiem idzie pod prąd, jego ewolucja odbywa się przeciwko czasowi i przeciwko czasom jednocześnie. Kiedy cała współczesna mu sztuka towarzyszy cywilizacji i służy rafinowaniu doznań, komplikowaniu związków ludzkich, Ramuz mając przecież świadomość tego powszechnego procesu powraca do prostych układów psychicznych i społecznych. Ramuz odwraca się od świata cywilizacji, szuka samotności. Jego życie uczuciowe i intelektualne to wznoszenie zrębów osamotnienia. A ta jego samotność jest aktywna, bohaterska: móc bezpośrednio, własnym losem ogarnąć siebie i ludzi, móc bezpośrednio, własnym życiem odczuć zło i dobro, piękno i brzydotę, zachwyt i przerażenie światem. Samotność Ramuza nie ma nic wspólnego z romantycznym wyabsolutyzowaniem indywidualności, to nie jest neurasteniczne samouwielbienie. Ta samotność nie wyklucza przecież związków z ludźmi, wprost przeciwnie, sprowadza je do prostej, pierwiastkowej więzi, do wspólnoty wobec natury. Właśnie po nią, po taką samotność w 1914 roku wraca z Paryża do rodzinnego kantonu Vaud na zawsze. Tutaj chce być bliżej ludzi i świata.

Powieść *Aimé Pache* jest artystyczną autobiografią pisarza. Malarz Aimé Pache tak samo jak autor *Pastwiska na Derborence* w podgórskiej wiosce kantonu Vaud dojrzewa do nostalgii wielkiego świata sztuki. O tę swoją nostalgię walczy ze środowiskiem ludzi prostych, uznających jedynie wartości bezpośrednio użytkowe. Sprzeciw środowiska jeszcze bardziej ją powiększa i wielki świat sztuki staje przed nim jako jedyny cel życia. Wyrywa się wreszcie do Paryża, do tego wielkiego świata, aby się tam zanurzyć w artystycznym oceanie. I tam właśnie następuje ten kryzys, który sprowadził Ramuza z powrotem do źródeł. Aimé Pache zdobywając wiedzę artystyczną, schodząc w głąb wyrafinowania, w gąszcz skomplikowania sztuki, traci to pierwsze olśnienie, które go do sztuki przywiodło. Porasta oschłością, nieszczerością, konwencjo-

nalnością. Dramatyczne poszukiwania bodźców, zachwyceń, olśnień są coraz bardziej jałowe. Wielkie, z wysiłkiem komponowane wizje plastyczne tężej akademizmem. Aimé Pache stanął na progu nieszczęścia. Z tej powieści wyraziściej niż z dziennika czy korespondencji wyłania się sens doświadczeń paryskich Ramuza. Aimé Pache wyraża właśnie to zwątpienie w kulturę w cywilizację, które jest podstawą Ramuzowej prowincjonalności. Zrozumiały się staje sens ewolucji Ramuza, który, ażeby odzyskać siebie, musiał powrócić do spraw prostych i wymiarów małych. Właśnie w Paryżu, w wielkim, szerokim świecie, narodziła się potrzeba i sens kantonu Vaud. „Kanton Vaud" nie jest źródłem czy pierwszym krokiem, ale rezultatem wyboru. Ramuz do kantonu Vaud powrócił po skąpaniu się w szerokim świecie życia i idei. I to jest decydujące. Dalsze losy życia i dzieła Ramuza są konsekwencją tego powrotu.

Prowincjonalność jako powrót do bezpośredniości przeżywania świata staje się z kolei ideą Ramuza. Ta prowincjonalność nie ogranicza się do naturyzmu ani tym bardziej nie jest odmianą jakiegoś chłopskiego naturalizmu. Coraz to gdzieś w świecie wybucha potrzeba powrotu do bezpośredniego kontaktu z ziemią, glebą. W naszych czasach obserwujemy ją w literaturze skandynawskiej (Laxness chociażby), ale nie tylko, także francuskiej (Giono). Podobne założenia ma nasz skromny autentyzm. Otóż Ramuz nie mieści się w żadnej analogii do tych zjawisk. Jego prowincjonalność jest uniwersalistyczna, jego naturyzm jest spirytualistyczny, on ze swojego miejsca chce wyrazić wieczną antynomię człowiek — świat. Uważa, że tylko z tego miejsca widzialna jest w pełni.

Prowincjonalność jest ideą sztuki Ramuza, ale także jego światopoglądem. Ramuz przyprawił jej bowiem ideologiczny pióropusz. W szkicach *Questions, Besoin de grandeur, Taille de l'Homme* zastanawiając się nad współczesną sytuacją człowieka wśród ludzi, a więc jego sytuacją społeczną, polityczną, Ramuz swój program bezpośredniego związku z naturą rozszerza na wzajemne stosunki międzyludzkie. Wszystko, co się nie da bezpośrednio doznać, ogarnąć, pojąć, jest według niego bezużyteczne dla człowieka. Wielkie rzeczy przytłaczają mitologią, obmurowują pozorami sens i cel życia. W uskromnieniu, w sprowadzeniu wielkich ogólników do skali bezpośredniego ich pojmowania widzi Ramuz ratunek współczesnego człowieka przed grożącą mu zewsząd dezintegracją. Dewaluuje i na swój sposób rewaloryzuje takie pojęcia, jak ojczyzna, naród. Uważa — przykład kantonu Vaud, przykład Federacji Szwajcarskiej to mu podsuwa — że tylko małe społeczeństwa gwarantują bezpośredniość oddziaływania i ulegania w stosunkach międzyludzkich. W małych społeczeństwach wrodzona każdemu człowiekowi potrzeba wielkości nie degeneruje się w olbrzymie ogólniki znaczące już tylko swoją retoryką. Mieszkaniec kantonu Vaud ma większe szanse niż mieszkaniec wielkiego państwa — głosi — obronić się przed mistyfikacją, może swoją potrzebę wielkości wcielić w dzieło, które ma wartość nie tylko nominalną. Małe prowincjonalne społeczeństwa przez to, że są mniej obciążone mitologią, stanowią mniejsze ryzyko dla obywateli. Ale to już jest, jak powiedziałem, pióropusz ideologiczny, próba obrony świata wartości kantonu Vaud przed grożącym mu politycznym kompleksem niższości. Istota idei i dzieła Ramuza jest gdzie indziej. Tam mianowicie, gdzie sytuuje człowieka wobec natury, świata, żywiołów.

W powieściach Ramuza między człowiekiem i naturą toczy się walka. Z jednej strony potężna i nieobliczalna siła wyrażająca się formą kataklizmów.

Z drugiej — człowiek. Chciałoby się powiedzieć bezbronny. Ale właśnie nie. Nie byłoby przecież walki. A istotą stosunków człowieka ze światem jest właśnie walka. Groza natury wyzwala z człowieka prymitywne, ale wciąż aktualne, po nie zdewaluowane przez cywilizację, nie zastąpione przez nią siły do obrony i do ataku: instynkt życia. Cywilizacja dając do ręki udoskonalony oręż zwielokrotnia poczucie bezpieczeństwa, to prawda, ale przecież jednocześnie osłabia odporność, demobilizuje psychicznie i biologicznie degeneruje człowieka. Ludzie Ramuza do walki z żywiołem mają tylko środki naturalne. To nie są heroje. Odrzucając każde uogólnienie, każdą mitologię, Ramuz zmusza swoich ludzi do ascetycznych form i życia, i walki. Źródło potęgi jest jedno: natura.

Ona, natura, jest u Ramuza obdarzona wszystkimi atrybutami wszechmocy. Nieobliczalna, nieprzewidziana, nieogarniona, jest jedynym zagrożeniem człowieka. W *La Grande Peur dans la Montagne (Przerażenie w górach),* największej powieści Ramuza, przemoc natury jest jak groza apokaliptyczna, jej przekleństwo jest nie do zażegnania. Wysokogórska hala Sasseneire otoczona legendarnym lękiem i od dwudziestu lat nieuczęszczana, wobec trudności wyżywienia bydła z problemu metafizycznego staje się problemem ekonomicznym wioski. Tylko dla starych, którzy pamiętają, to słowo *Sasseneire* ma sens przerażenia. Młodzi spoglądają w tę stronę trzeźwym okiem gospodarzy. Zwyczajny konflikt pokoleń. Irracjonalność wiedzie spór z ekonomiką. Ta druga zwycięża. Po dwudziestu latach na przeklętą halę idą stada owiec pod opieką sześcioosobowej, z wielkim trudem skompletowanej ekipy pasterskiej. Już w pierwszą noc stary lęk nie daje zasnąć pasterzom. Góra jak przekleństwo stoi nad nimi. A już nazajutrz wszystko się zaczyna. Pada pierwsza owca, druga, stara, niewywierzała przez dwadzieścia lat zaraza rozszalała się jak żywioł. Pasterze skazani są na przerażenie. Tutaj czyha na nich niewiadoma groza, przed którą nie ma gdzie ujść. W dolinie czeka ich śmierć od kul współziomków, którzy do ostatniego naboju będą bronili siebie i swojego bydła przed śmiertelnym tchnieniem Sasseneire. Ale przekleństwo natury musi się dopełnić. Gdy pękający odowiec strumieniami głazów zaczyna zasypywać halę i gdy w panicznej ucieczce przed ukamienowaniem stada owiec i ludzie zbiegają w dół, spotyka ich spokojna jak śmierć salwa współbraci. Instynkt życia jest na miarę bezwzględności natury. Jej przekleństwo musi się spełnić, ofiara musi być krwawa.

Natura zwycięża zawsze. W *Pastwisku na Derborence* oberwanie się pod ciśnieniem lodowca góry znosi w ciągu jednej nocy całą stronę świata. Zmieniły kierunek strumienie, kwitnąca hala ze stadami owiec i pasterskimi szałasami zapadła się w przepaść. Na miejscu Derborence powstał żleb skalny zasypany głazami. Ale cuda są przecież możliwe. Spod głazów po dwumiesięcznym czołganiu się szczelinami do światła jeden z pasterzy, Antoni Pont, powrócił do wioski. Przyjęto go tam z takim samym niedowierzaniem, z jakim w Ewangelii przyjęto zmartwychwstałego Łazarza. Był widmem z tamtego świata. W świadomości innych. Ale i we własnej także. Czuł, że nie ma prawa do życia wśród żywych, i zafascynowany ciemnością, skąd się wydostał, wraca na Derborence, aby wśród głazów odszukać jedyną istotę, która go zrozumie, starego Serafina ukamienowanego na śmierć. Czuł się z nim jak pępowiną rośnięty grozą kataklizmu. Wraca więc do śmierci. I tutaj pojawia się jedyny możliwy w świecie Ramuza ratunek: miłość. Miłość u Ramuza jest jedyną potęgą człowieka. Tylko ona może się zmierzyć z grozą natury, tylko ona nie lęka

się jej przekleństwa. Teresa, młodziutka żona Antoniego, przechodzi przez najtrudniejszą do przejścia granicę, oddzielającą żywych od umarłych. Jest Eurydyką zstępującą do piekieł na poszukiwanie Orfeusza. Odprowadzana przerażeniem mieszkańców wioski, schodzi na Derborence i wślizguje się w szczeliny skalne, gdzie zniknął Antoni. Z bezpieczeństwa oddalenia mieszkańcy wioski widzą niemal tę śmiertelną ciszę lodowcową, która jak trumna zapada się nad nimi. I właśnie wtedy dzieje się cud. Na zamarłej turni pojawiają się dwa żywe jak srebro punkciki. To Teresa wyprowadza swojego ukochanego ze śmierci do życia.

Potęga miłości może u Ramuza osiągnąć wszechmoc równą wszechmocy natury. Zdobywa władzę nad słońcem. W powieści *Gdyby słońce nie wróciło* przepowiednia starego Anzévui całą osadę pogrąża w prostracji. Każdy na swój sposób czeka na wieczne ciemności. Arlettaz pije na umór, Revaz i Antide gromadzą zapasy drzewa i świec, ażeby „to" przetrzymać, jak się da najdłużej. Nie słabnie tylko chciwość Folloniera i miłość młodziutkiej Izabelli Antide. Ale kiedy chciwość ma jedynie moc ogłuszającą, miłość jest uzdrawiająca. W dramatycznym dniu 13 kwietnia, kiedy nie pozostało nic, jak czekać na najgorsze, Izabella idzie w góry po słońce. Górską ścieżynką wspina się na występ skalny, gdzie się słońce zwykło co roku pojawiać dwie godziny wcześniej niż na dnie doliny. Wierząc, że swoją miłością nie pozwoli mu zgasnąć, idzie po słońce dla wszystkich. Co za radość w dolinie, gdy grubą wełnianą powłokę mgły przebijają dźwięki rogu zwiastującego wieczne światło!

Potęga miłości zdolna jest u Ramuza równoważyć potęgę natury. To dwa żywioły. Na ich pastwę właśnie rzucony jest człowiek. Bo tak jak natura, miłość zdolna jest stać się także kataklizmem. *Piękność wśród ludzi* ukazuje miłość-wichurę. Do spokojnej nadlemańskiej wioski wnosi zamęt i niepokój nie z tego świata. Pojawienie się pięknej dziewczyny „zza morza" burzy całą hierarchię wartości osiadłych, jakby się puszka Pandory otworzyła. Chmura namiętności oberwała się nad cichą, Bogu ducha winną osadą. — Aż wszystko przeminęło z wiatrem... Na tle dramatycznej twórczości Ramuza *Piękność wśród ludzi* jest krotochwilą liryczną. Tam słychać śmiech szekspirowski ze *Snu nocy letniej*. Miłość-żywioł, miłość-kataklizm Ramuz ukazuje w swojej najświetniejszej obok *Pastwiska na Derborence* i *Przerażenia w górach* powieści *Séparation des races (Granica ras)*. Wysokogórska hala stanowi granicę nie tylko dwóch wiosek, dwóch kantonów: romańskiego i niemieckiego, ale dwóch rodzajów życia, myślenia i odczuwania. Przez trzy letnie miesiące te dwa światy spotykają się na hali, obserwują się, współżyją. Przez pozostałe dziewięć żywioł gór je oddziela. Tylko wędrowny handlarz Mathias dociera ze swoimi towarami okrężną drogą do tych dwóch końców świata. I nagle między te dwa światy wtargnęła miłość. Rażony nią jak gromem Firmin, pasterz romański, porywa i uprowadza ukochaną Hansa, która z wioski niemieckiej przychodziła w odwiedziny do jego pasterskiego szałasu. Ale miłość Firmina jest bezradna. Na nic się zda przemoc fizyczna. Między nim a jasnowłosą wznosi się mur języka, obyczajów, tego wszystkiego, co tylko człowiek zdolny jest wymyślić. Jest on równie bezwzględny, równie nie do pokonania, jak masyw górski oddzielający dziewczynę od Hansa. Ale miłość to żywioł. Jak powietrze rozkłada, jak woda drąży i wreszcie po długiej jesieni, zimie na wiosnę pękają lody. Dosłowne

przenośne. Firmin uzyskuje uśmiech, wyznanie i pocałunek jasnowłosej tego amego dnia, kiedy po ustąpieniu pokrywy lodowej do romańskiej wioski vdziera się krwawa niemiecka zemsta Hansa. Obie miłości giną jednocześnie. Granica ras, powiada Ramuz, jest tak samo bezwzględna jak żywioł.

Kataklizmem jest natura, kataklizmem jest człowiek. To są stwierdzenia Ramuza. Stwierdzenia bardzo anachroniczne. Już przed wiekami były znane. Cały vysiłek cywilizacyjny człowieka polegał i polega właśnie na wydzieraniu natuze i człowiekowi ich tajemnic. Kataklizm natury poddano fizyce i chemii, ataklizm człowieka sondzie humanistycznej. Ludzkość może pochwalić się ięknymi sukcesami i w jednej, i w drugiej dziedzinie. Jakaż potrzeba zmusza Ramuza do powrotu do aż tak odległych źródeł? Potrzeba zaprotestowania rzeciwko nadużyciom cywilizacji. Jest świadomie anachroniczny. Ten anahronizm daje mu postawę nieprzejednania. Bo Ramuz nie ogranicza się do rotestu. Szuka jakiegoś systemu, który eliminując cywilizację ogarnąłby vszystkie sprzeczności świata i antynomiczne żywioły zespolił ładem moralym. Mistyczny okres jego twórczości z takimi powieściami, jak *Guérison des naladies (Uzdrowienie chorób), Règne de l'esprit malin (Panowanie złego ucha), Les signes parmi nous (Znaki wśród nas),* był wypełniony szukaniem ego ładu. Ramuz podporządkowywał bezpośrednio, z ewangeliczną naiwnością naterię duchowi. Miłość była tam oczyszczeniem świata ze zła pod każdą ostacią. Maria Grin z *Guérison des maladies* przejmowała wszystkie choroby, asiąkała złem, oczyszczała wszystkich ludzi, którzy się do niej zbliżyli. Te róby ewangeliczne spełniają — i tu jest niekonsekwencja — funkcję mitoloizacyjną. A więc Ramuz także szukał wielkich ogólników i obszernych symoli. Ramuz także skłócony był wewnętrznie. Dopiero w *Joie dans le Ciel* siłuje pogodzić się z samym sobą. Czysta doskonałość jest nie tylko niemożliva, ale i bezużyteczna. Bardziej niż ziemi niebo, niebu potrzebna jest ziemia. Ona, ziemia, a więc cierpienie i przemijanie, jest źródłem i sensem życia.

Niszcząca rola cywilizacji coraz bardziej dociera do świadomości współczesych. Sztuka, literatura, a także filozofia współczesna są odbiciem postępuącego procesu dezintegracji. Jedność człowieka rozkłada się na tysiące elemenów tracących wewnętrzną spójnię. Zatrzymać ten proces, uratować zagrożoną edność — zadanie dzisiejszych czasów. Tego zadania nie spełni, rzecz prosta, ni pobożne życzenie, ani antycywilizacyjna formuła. Świata się wstecz nie opchnie. Procesy są nieodwracalne, co jest anachroniczne, anachroniczne poostanie. Ale warto niekiedy, chociażby czytając Ramuza, mieć na uwadze, że ntencje anachronizmu mogą być bardzo bliskie niepokojowi naszych czasów.

Zbigniew Bieńkowski

Zdzisław Najder

E. M. FORSTER

Rzeczka Cam jest w obrębie miasta ciasno ujęta w omszałe kamienie murów, omotanych przez bluszcz i dzikie wino. Raz po raz przeskakują ponad nią mostki, stare jak i gmachy college'ów, do których wiodą. Ale przy King's College — Domu Studentów Króla Henryka VI — po obu stronach Camu rozpościera się murawa. Łabędzie i pawio barwione kaczory wyłażą z wody i spacerują pomiędzy leżącymi na strasznie zielonej trawie grupami studentów. Po Camie pływają łódki-pychówki, w nich rozmarzone pary: to ulubiony w Cambridge rodzaj rendez-vous. Pogoda jest śliczna, co nawet w maju nieczęsto się tutaj trafia — ale skoro już jest i ciepło, i słonecznie, to wówczas czcigodne miasto, od sześciuset przeszło lat siedziba uczonych i żaków, nabiera prawie nierzeczywistego uroku.

Po prawej stronie dziedzińca King's College stoi Kaplica Królewska, najznakomitszy twór angielskiego późnego gotyku (perpendicular) — a co za tym idzie najoryginalniejszy zapewne architektonicznie budynek na Wyspach Brytyjskich. Nazwa kaplicy jest właściwie myląca, bo gmach jest ogromny, długi, wysoko sklepiony. Okna są tak duże, że nic już prawie poza nimi i pokrytym muszlami żeber sufitem nie ma. Jest jasno i lekko, niby w środku rozepchanego powietrzem potężnego balonu.

Oprowadza mnie stary pan z okularami w drucianej oprawie, zsuwającymi się ciągle na koniec nosa: tam jest ich zwykłe miejsce. Drepcze żywo mimo swoich osiemdziesięciu jeden lat. Jest właściwie u siebie w domu, bo mieszka w college'u, po drugiej stronie dziedzińca. Trzy wysokie pokoje — ze ścian spoglądają na przemian twarze poetów i oblicza przodków — posypane są gęsto książkami. Mówię posypane, bo ładu wśród nich niewiele. Starego pana można by, sądząc po zdecydowanie niedbałym ubiorze, wziąć za emerytowanego drobnego urzędnika. W rzeczywistości Edward Morgan Forster jest, wedle dość zgodnej opinii, najwybitniejszym z żyjących prozaików angielskich.

*

Zapewne złośliwy przypadek — innego wytłumaczenia znaleźć nie potrafię — sprawił, że Forster był i pozostaje w Polsce prawie nieznany. Prawda, nie jest pisarzem „łatwym" — ale od czasów Dickensa gdzież się podzieli

łatwi" znakomici pisarze? A Forster posiada w dodatku zaletę nieczęstą, bardzo sprzyjającą zdobyciu szerokiej popularności: jest świetnym humorystą. Nie tylko w powieściach i nowelach, ale i w szkicach krytycznych. Jego *Problemy powieści (Aspects of the Novel,* 1927) są zapewne najzabawniejszą książką, jaką na ten przygniatający powagą i zakresem temat napisano. Zamiast jednak dziwić się i załamywać ręce postarajmy się nieznanego przedstawić.

Forster obsesyjnie nie znosi wielkich miast i cywilizacji urbanistycznej. Urodził się co prawda w Londynie (1 stycznia 1879 roku), ale całe prawie życie spędził albo w podróżach, albo na prowincji angielskiej: jego ukochanie Cambridge, niewielkie zresztą, jest jedynym miastem, które aprobuje. Po dzieciństwie przemęczonym w ponurej, snobistycznej szkole w Tonbridge, w Sussex (miasteczko występuje w jego powieściach pod nazwą Sawston), najrozkoszniejsze lata przeżył właśnie jako student w Cambridge. Wrócił tam na stałe dopiero w roku 1945, po śmierci matki, z którą całe życie mieszkał — ale motyw pełnej uwielbienia tęsknoty za wibrującą intelektem, rozjaśnioną przyjaźnią, jednocześnie beztroską i zadumaną atmosferą uniwersytetu pojawiał się we wszystkich prawie jego utworach. Czuje się, że tutaj właśnie, wśród gwaru młodzieży i pozieleniałych murów, jest jego właściwe miejsce — i tylko na tym tle jest w pełni zrozumiały.

Nawet na współczesność patrzy się tu z historycznego punktu widzenia. Wszystko jest interesujące, ale nic nie szokuje ani zdumiewa: ciekawość została starannie wymieszana z tolerancją. Dziwactwa życiowe i anachronizmy w poglądach na świat wydają się niemal naturalne. Forster wypowiadając swój program „polityczny" czy literacki przymruża jednocześnie oko, ujmuje siebie w nawias dat i cudzysłów ekscentryka, ochoczo przyznaje się do anachronizmu — i obstaje przy swoim.

Najlepsze określenie pozycji światopoglądowej Forstera pochodzi od niego samego. W roku 1946, dyskutując przez radio z prof. Bernalem, powiedział: „należę do szczątków wiktoriańskiego liberalizmu". Mamy tu i dokładne określenie tradycji, i jawne, bardzo dla Forstera charakterystyczne, przyznanie się do świadomości własnego zapóźnienia. Z poczuciem oderwania od właściwej epoki łączy Forster niezwykłą, perwersyjną niemal konsekwencję w czerpaniu z liberalnej spuścizny ideowej. W szkicu *W co wierzę* (1939) pisał: „Nie wierzę w wiarę. (Tu w sensie wszelkich, nie tylko religijnych, przekonań o charakterze irracjonalnym — przyp. *ZN.*) (...) Wiara jest moim zdaniem zabiegiem usztywniającym, czymś w rodzaju krochmalenia umysłu, które powinno być stosowane tak oszczędnie, jak tylko można. (...) Moimi prawodawcami są Erazm i Montaigne, nie Mojżesz i św. Paweł". Szkic ten, umieszczony później w tomie *Dwa niech żyje dla Demokracji,* jest w głównej części pochwałą ustroju liberalno-demokratycznego, pisaną oczywiście w obliczu niebezpieczeństwa faszyzmu. Argumenty, przytoczone na rzecz demokracji, są zwięzłą antologią dziewiętnastowiecznych haseł liberalnych: nie brak tu ani powołania się na fakt, że rodzimy się i umieramy indywidualnie (a więc przede wszystkim jako samodzielne jednostki winniśmy być traktowani), ani ostrego ataku na chrześcijaństwo, które „we współczesnym społeczeństwie zachowuje wpływy raczej dzięki pieniądzom niż sile duchowej". W cytowanej już dyskusji z Bernalem wypowiedział Forster zasadę

„duchowego laissez-faire'yzmu" — musimy, powiedział „połączyć nową eko nomikę ze starą moralnością". A w roku 1941, pisząc o „Wolterze i Fryde deryku Wielkim", złożył znamienne wyznanie: „Gdyby mi kazano wymieni dwu ludzi, którzy mieliby wstawiać się za Europą na Sądzie Ostatecznym wybrałbym Szekspira i Woltera: Szekspira ze względu na geniusz twórczy Woltera ze względu na geniusz krytyczny i ludzkość. Wolter troszczył si o prawdę, wierzył w tolerancję, litował nad prześladowanymi — a poniewa był potężną osobowością, potrafił wcielać w życie swoje idee. Tak się skła da, że są one i moimi ideami i podobnie jak wielu innych zwykłych ludz odczuwam wdzięczność, kiedy wielki człowiek wyraża za mnie to, czego sam odpowiednio ująć nie potrafię".

Istotniejsze od poszczególnych przykładów zgodności z klasycznymi tradycjami liberalnymi są podstawowe założenia myśli Forstera. Najbardziej uderzający jest wśród nich ahistoryzm, programowy w stosunku do literatury, prawie bezwiedny w innych dziedzinach. W *Problemach powieści* daje Forster znakomitą próbę ujmowania wielkich dzieł literatury na jednym planie, z pominięciem perspektywy historycznej, traktowania ich jako utworów nie tyle współczesnych, co pozaczasowych. W szkicu *Sztuka dla sztuki* (1949), broniąc półżartem tytułowego hasła, powtarza tezę o „wewnętrznym ładzie sztuki", niezawisłym od świata zewnętrznego. I właściwie podobnie niezależna od przemian w czasie i życiu społecznym jest dla Forstera cała dziedzina intelektu. Drugim podstawowym a milczącym założeniem jest elitaryzm kulturowy. Wszystkie rozważania Forstera na temat literatury czy muzyki są klasycznym i niezwykle konsekwentnym przykładem, do jakich rezultatów prowadzi uznawanie kultury nie za system zachowań, wzajemnych stosunków żywych, zmiennych i współzależnych tradycji — ale za samoistny zespół idei i przedmiotów, dostępnych „wybranym". Reprezentuje Forster szczególne i uderzająco spoiste skojarzenie liberalizmu Oświecenia — racjonalistycznego i ahistorycznego — z mieszczańskim liberalizmem drugiej połowy XIX wieku, elitarnym, indywidualistycznym i defensywnym.

Trzeba koniecznie dodać, że wypowiedzi „ideologiczne" wygłasza Forster prawie zawsze „na wesoło", a już przynajmniej zaprawiając je szczyptą autoironii. I nie byłoby warto o nich pisać, gdyby właśnie nie ten wszechobecny element pobłażliwej kpiny z samego siebie, kpiny świadczącej z natrętną dobitnością (na którą uskarża się w książce o Forsterze Lionel Trilling), że autor jest w znacznym stopniu świadom słabości własnej postawy. W wybranym przez siebie wąskim zakresie jest zresztą krytykiem uderzająco bystrym, mistrzem dowcipnych i zwięzłych sformułowań. Dopiero kiedy stara się uogólniać lub wysuwać bardziej zasadnicze propozycje intelektualne, stacza się częstokroć w niebezpieczne pobliże banału i frazesu. Ale jego pisma publicystyczne są warte lektury nie tylko z uwagi na styl — godny tradycji Woltera — i błyskotliwość poszczególnych spostrzeżeń. Najbardziej pasjonującym zajęciem jest śledzenie Forsterowskiej autoobserwacji: jest on niby wielki aktor, któremu maska przyrosła do twarzy i który postanowił żyć zgodnie z charakteryzacją. Pozbył się już złudzeń, że w ten sposób zwiedzie kogokolwiek, ale stara się żyć rolą i grać życie jak najlepiej może. Od czasu do czasu pokazuje sobie w lustrze język.

*

Jeszcze jednym sygnałem „ponadczasowości" postawy Forstera jest fakt, że na przestrzeni lat z górą czterdziestu nie można stwierdzić w głoszonych przez niego poglądach żadnych ważniejszych zmian. Niezmienność ułatwiło mu zresztą uparte trzymanie się na uboczu życia publicznego. Chlubnym wyjątkiem były pod tym względem jedynie antyfaszystowskie przemówienia radiowe w latach 1939—41 (w których między innymi mówił z przejęciem o Polsce, znanej mu z krótkiej wizyty w Krakowie w roku 1934). Przez całe życie zaciekle odpierał wszelkie próby uczynienia z siebie „figury publicznej" i jest zapewne najmniej się udzielającym znanym pisarzem brytyjskim.

Jego „biografia intymna" pozostaje prawie nieznana i liczne wyprawy za granicę, rozpoczęte w wieku lat dwudziestu wycieczką do Włoch i Grecji, są jedynymi prawie widocznymi wydarzeniami w jego życiu. *Najdłuższa podróż,* druga powieść, jaką ogłosił *(The Longest Journey,* 1907 — metaforyczny tytuł, zaczerpnięty z Shelleya, oznacza życie człowieka), jest zwykle uważana za w znacznej mierze autobiograficzną — mniej jednak na podstawie rzeczywistej wiedzy o życiu autora niż na zasadzie tego, że książka narzuca się jako generalny komentarz psychologiczny do całości dzieła Forstera. W żadnej z jego pozostałych czterech powieści (*Gdzie boją się stąpać anioły,* 1905; *Pokój z widokiem,* 1908; *Howards End,* 1910; *Wyprawa do Indii,* 1924) nie pojawia się ojciec głównego bohatera czy bohaterki, natomiast we wszystkich występują postacie dobrotliwych matron, obdarzonych instynktowną a głęboką mądrością życiową. Ojciec Ritchiego Elliota, bohatera *Najdłuższej podróży,* jest antypatycznym, zimnym i obłudnym snobem — a uwielbiana matka istotą pełną naturalnego, uczuciowego uroku. Szkoła średnia w Sawston, w której Ritchie pracuje po opuszczeniu ukochanego i nieustannie przezeń wychwalanego Cambridge, jest ponurą mordownią uczuć, siedliskiem hipokryzji i sadyzmu. Ritchie jest ułomny, kuleje i odczuwa podświadomą tęsknotę za tężyzną życiową, której braku nie rekompensuje mu praca naukowa. Uosobienie takiej pierwotnej krzepy znajduje w człowieku, do którego żywi mieszane uczucia lęku, wstrętu i uwielbienia, który okazuje się być jego przyrodnim bratem, nieślubnym synem dawno zmarłej matki, młodzianem o złotym sercu i bachicznych skłonnościach.

Analiza zawartości *Najdłuższej podróży* dostarcza czegoś w rodzaju siatki pojęciowej dla powracających w twórczości Forstera motywów: mądrej i dobrej matki, nieufności do mężczyzn w dojrzałym wieku, kontrastu między pierwotną, żywiołową tężyzną, która sama dla siebie jest usprawiedliwieniem — i wyrafinowaniem kulturalnym, opartym na niepewnych i kruchych podstawach, nienawiści do angielskiej public school. Od tego wszystkiego ważniejsze jest zapewne, że *Najdłuższa podróż* podsuwa klucz psychologiczny do zrozumienia tak charakterystycznego dla Forstera (zarówno w jego powieściach, jak i szkicach krytycznych) tematu „nierozbudzonego serca", uczuć nierozwiniętych lub stłumionych, skarlałych, marniejących. Jest to motyw typowo angielski (w doskonałych *Uwagach o charakterze angielskim,* 1920, nazywa Forster niedowład uczuciowy największą wadą narodową Anglików), ale nikt nigdy nie podjął go z taką świadomością i upodobaniem. Ritchie, któremu przeżycia dzieciństwa, a później wpływ żony i otocze-

nia kazały tłumić w sobie naturalne odruchy uczuciowe, jest nie przypa kiem jedyną postacią, której życie psychiczne poznajemy od wewnątrz: el ment osobistej spowiedzi autora i osobistego protestu jest zupełnie ocz wisty.

Właśnie obecność tego czynnika sprawia, że nawet na tle szczupłego doro ku Forstera jest *Najdłuższa powieść* zjawiskiem nietypowym. Jego „norma na" metoda pisarska jest bowiem daleka od lirycznej bezpośredniości. Fo ster to twórca zachowujący luźny i swobodny dystans w stosunku do opis wanych postaci i wydarzeń, charakteryzujący swoich bohaterów przez op ich zachowania w cienką kreską rysowanych sytuacjach, zawsze skory kpiących wolt, ukazywania nie podejrzewanych a humorystycznych podsz wek, nieodmiennie wpuszczający na patetyczne sceny chochlika ironii. Ch z niezawodną pewnością oddaje — kiedy mu tego trzeba — najdrobniejs szczegóły akcji, jego prawdziwą namiętnością są niedopowiedzenia i półża tobliwe skazywanie czytelnika na domysły. A że prowadzi fabuły swoi utworów ścieżkami pełnymi niespodziewanych zwrotów i problematykę ps chologiczną cieniuje niestrudzenie — wywołuje często efekt rozbudowan zagadki powieściowej, czegoś w rodzaju wyrafinowanego i dowcipnego r mansu detektywnego. W czterech pierwszych powieściach sam nie może s bie czasem dać rady z wynikłą sytuacją — i tym przede wszystkim tłumac się irytująca obfitość nagłych a niespodziewanych, a co gorsza słabo umot wowanych śmierci bohaterów. Postacie Forstera są jak szczelnie izolowa przewody, których wygląd zewnętrzny i kierunek biegu autor opisuje z wi tuozowską precyzją — ale wydaje się, że jedynym sposobem zajrzenia środka jest przecięcie. Dlatego też nie należy zestawiać Forstera z tyn którzy masowo uśmiercają swoich bohaterów, bo nic już dla nich nie ma do roboty: on ich zabija częstokroć po to właśnie, by w pełni ukazać i znaczenie.

Obsesją tematyczną Forstera jest stykanie się dwu różnych środowis kultur czy ras. W swoim debiucie, *Gdzie boją się stąpać anioły,* przedstaw tragiczne w skutkach zderzenia się cywilizowanych, „dobrze urodzonyc Anglików z witalnymi i prymitywnymi Włochami. *Pokój z widokiem* dzieje miłości pary Anglików, przedzielonych barierą stanową, którym wielu perypetiach udaje się połączyć. Dwie grupy bohaterów *Howards En* powieści o szerokim i ambitnym zakroju, reprezentują subtelność, kultu idealizm — i energię, zdolności organizacyjne, dążenie do bogactwa. *W prawa do Indii* przedstawia konflikt dwu cywilizacji, zaostrzony o niech rządzonych do rządzących.

Ironista Forster jest jak gdyby stworzony do ukazywania tragikomiczny trudności, wynikających przy próbach porozumiewania się czy współżyc reprezentantów przeciwstawionych sobie grup. Kiedy jednak chce ukaz możliwość znalezienia wspólnego języka, wzbicia się ponad partykularz, oga nięcia wzrokiem całości — wówczas gdzieś się podziewa jego racjonaliz precyzja i przymrużone oko. Starcza mu narzędzi do najsubtelniejszych an liz, ale staje bezradny w obliczu związków, jedności, połączeń: są one d niego czymś w gruncie rzeczy mistycznym. Stąd rola spajających talizmanó odgrywana przez pewne przedmioty (jak dom Wilcoxów, tytułowy Howar End) czy sytuacje (śmierć włoskiego przechodnia w *Pokoju z widokiem).* Ro

momentów nastrojowych jest najbardziej charakterystycznym motywem Forsterowskiej poetyki. W takich chwilach nie wiadomo właściwie dokładnie, co się dzieje: pod wpływem przedmiotów, krajobrazów czy zjawisk naturalnych, obdarzonych siłą symboliczno-magiczną, bohaterowie wpadają jak gdyby w trans, ulegają błyskawicznej i głębokiej (choćby przejściowej) przemianie, a przede wszystkim doznają nowej, wzbogacającej, jednoczącej wizji rzeczywistości.

Rola takich momentów nastrojowych jest szczególnie uderzająca w noweach Forstera (wydał ich dwa tomy), z których kilka zresztą tylko dosięga poziomu jego powieści. Wśród nich na plan pierwszy wybija się przejmująca zgryźliwa *Droga z Kolony,* w której moment nastrojowy podniesiony został do apogeum i ukazany w najczystszej, najświetniejszej formie. W wydrążonym pniu greckiego drzewa-kapliczki trywialny i nudny pan Lucas doznaje olśnienia i wzbija się nagle na wyżyny spokoju, ekstatycznej jedni ze światem, zrozumienia. Nie dane mu jest tam pozostać — i traci, jak się okazuje, jedyną okazję, by umrzeć szczęśliwy i wznosły. (Ironia Forstera i tu szczerzy zęby: bo można nowelkę odczytać i w ten sposób, że pan Lucas nie przeżyłby swego wzlotu, nie byłby zdolny do wytrzymania przez dłuższy czas upajającego stanu zjednoczenia ze światem.)

Ambitne plany przedstawienia w *Howards End* przekroju przez społeczeństwo, jednocześnie stanowego i psychologicznego, nie powiodły się przede wszystkim dlatego, że sam Forster nie wydaje się wierzyć w możliwość opisanego w powieści szczęśliwego zakończenia: skojarzenia idealizmu z interesem, kultury z przedsiębiorczością. I nie wierzył słusznie, bo typowy kapitalistyczny businessman Wilcox, postać zdecydowanie antypatyczna (sam autor stara się za wszelką cenę swoją antypatię zaklajstrować, bo mu nie pasuje do założeń programowych), nie reprezentuje ani personalnie, ani historycznie żadnej pozytywnej wartości. Mistrzostwo kompozycyjne powieści, znakomita psychologia indywidualnych postaci i wnikliwa analiza charakterystycznych dla pewnych grup społecznych postaw umysłowych — to wszystko jest niestety osłabione przez niezdolność autora do uchwycenia istotnych współzależności między klasami socjalnymi: społeczeństwo widziane jest tu w formie tortu, którego poszczególne warstwy nie są poukładane jedna na drugiej, ale jedna nad drugą zawieszone w powietrzu.

*

Między wydaniem *Howards End* i następnego utworu Forstera, *Wyprawy do Indii,* upłynęło czternaście lat (z których kilka spędził Forster w Indiach, m. in. pracując przez czas pewien jako prywatny sekretarz maharadży Dewasu). I chociaż wszystkie cztery poprzednio wydane powieści reprezentują dobry poziom pisarski — to jednak różnica klasy jest uderzająca. Już sam temat *Wyprawy do Indii* jest nie tylko najdonioślejszy, ale i najlepiej, najwyraziściej określony. Żadnych wymuszonych na bohaterach zgonów. „Moment nastrojowy", stanowiący centrum książki, jest wprawdzie tak tajemniczy i brzemienny w następstwa, jak żaden dotychczas w twórczości Forstera — ale też został znakomicie osadzony zarówno na planie realistycznym, jak symbolicznym. Piątka głównych bohaterów: mahometański lekarz dr Aziz,

angielski nauczyciel Fielding, sędzia rządowy Ronny Heaslop, jego matka pa Moore i narzeczona Adela Quested — to skończone, ostro zarysowane, żyw postacie. O świetności konstrukcji fabularnej i mistrzowskim operowaniu tłe trzeba by napisać rozprawę. Styl mieni się aluzjami, skrzy od dowcipu i zwi złych, krystalicznie przejrzystych ujęć — a kontrastowe ujęcie psychik a gielskiej i indyjskich (są dwie: bramińska i mahometańska, czyli w dzisiejsz rzeczywistości hinduska i pakistańska) wywołuje zachwyt etnografów.

Największym komplementem dla wartości książki jest jej równoczesna p pularność w Anglii i w Indiach. Popularność ta wyraźnie wzrasta w lata ostatnich, od czasu uzyskania niepodległości przez Indie i Pakistan. Powie Forstera wydaje się teraz z pewnością o wiele jaśniejsza niż trzydzieści sze lat temu: wówczas była wyzwaniem, znakiem zapytania, nieśmiałym pr roctwem — teraz jest artystycznym pomnikiem prawdy o epoce bezpowro nie minionej.

Tytuł powieści, zapożyczony od Walta Whitmana, zawiera szczyptę ironi Whitmanowska *Wyprawa do Indii* była romantyczną podróżą w bajeczny kr egzotyki i starożytności, poszukiwaniem natchnienia i mądrości u odwiecznyc źródeł, manifestacją zasadniczej jedności ras i kultur. Wyprawa Forstera je pełna rozczarowań i gorzkich doświadczeń, uroków poddawanych zwątpieni dysonansów niszczących wszystkie harmonie.

Książka powstała w dwu rzutach, około roku 1913 i 1923, bezpośrednio p powrotach Forstera z kolejnych podróży do Indii. Zachowany rękopis je fascynującym świadectwem ogromu pracy, włożonej przez autora w poszcz gólne wersje tekstu; ujawnia także ewolucję w samym ujęciu tematu. Zakre *Wyprawy do Indii* miał być pierwotnie węższy o potężną dozę złośliwości po adresem brytyjskiego kolonializmu, które zawiera wersja końcowa. W ostat nim stadium przybył między innymi słynny żart na temat „białych ras", któr według Forstera „są właściwie różowo-szare".

Literatura „antykolonialna" jest zwykle zaskakująco mało popularna wśró samych bohaterów, w narodach „kolorowych". Jak już powiedziałem, *Wypra wa do Indii* jest pod tym względem wyjątkiem (m. in. znakomitej przeróbk scenicznej, wystawianej obecnie z wielkim powodzeniem w Londynie, doko nała znana pisarka hinduska). Zjawisko to tłumaczy się prosto: antykolonia lizm Forstera nie ma nic wspólnego z sentymentalnym humanitaryzmem, ta powszechnym w literaturze o podobnej tematyce. Jego Hindusi i mahometa nie są równouprawnionymi bohaterami i ludźmi poddanymi nie mniej bystre mu osądowi niż rządzący nimi „biali". Jest to jedna z najpewniejszych gwa rancji trwałej wartości *Wyprawy do Indii.*

Centralnym zagadnieniem rozważanym w tej książce jest możliwość przy jaźni między uczciwymi i rozsądnymi przedstawicielami dwu ras, cywilizac i stron politycznego podziału. Cała niezwykle dramatyczna akcja toczy si około związku dr Aziza z Fieldingiem, oświetla go, analizuje i wystawia n próby. Moment kulminacyjny następuje w końcowej scenie powieści, kied Aziz i Fielding, spotkawszy się po paroletniej rozłące, starają się nawiąza stargane przez nieporozumienia i przeciwności więzy sympatii. Doktor Azi woła w ferworze: „... wpędzimy do morza wszystkich cholernych Anglików i wówczas — tu gwałtownie zwrócił konia w stronę Fieldinga— i wówcza będziemy przyjaciółmi — zakończył całując go prawie.

— Dlaczego nie możemy być przyjaciółmi już teraz — zapytał Fielding obejmując Aziza serdecznie. — Ja właśnie tego chcę. I ty też.

Ale konie nie chciały tego — odskoczyły na boki; nie chciała ziemia, ustawiając skały, przed którymi musieli się rozdzielać; świątynie, zbiorniki wody, więzienie, pałac, ptaki, padlina, Dom Rządowy, który ukazał się ich oczom, kiedy wynurzyli się z przesieki — nie chciały tego, wołały setkami głosów: Nie, jeszcze nie; a niebo mówiło: Nie, nie tutaj".

I tak znakiem zapytania, w nastroju półnadziei i półzwątpienia kończy się *Wyprawa do Indii.* W tym samym roku 1924 ukazała się inna powieść, nie mniej mistrzowsko napisana, a o zakroju znacznie potężniejszym, której bohater, poddany wielu próbom, pożegnany jest na ostatnich stronach podobnym znakiem zapytania, wyrazami nieśmiałej nadziei. Kiedy Hans Castorp znika sprzed naszych oczu biegnąc do ataku poprzez deszcz, błoto i huragan ognia artyleryjskiego, pada pytanie: „Czyż i z tych światowych igrzysk śmierci, z napadu złej gorączki, która rozpala dokoła zadeszczone wieczorne niebo, zrodzi się kiedyś miłość?".

Chodzimy z Forsterem po pięćsetletniej murawie i rozmawiamy o Cambridge, o Krakowie (na dziedzińcu wawelskim partia szachów grana przy użyciu figur — poprzebieranych ludzi), trochę o literaturze. Ostrzeżono mnie, by starego mistrza nie zagadywać o jego własną twórczość: bardzo tego nie lubi. I w ogóle uważać podobno trzeba, by nie trafić na którąś z nielicznych, ale dotkliwych idiosynkrazji bardzo złośliwego staruszka. Zagaduję więc o Conrada, którego kiedyś nielitościwie ogryzał — i okazuje się, że od roku 1919 Forster zdążył go nawet polubić. Śmielej już zapuszczam się w paralelę między moim rozmówcą i Mannem, zestawienie, moim zdaniem, wprost się narzucające: oto dwaj ostatni wybitni reprezentanci najlepszych tradycji europejskiego liberalizmu, tak do siebie pod pewnymi względami zbliżeni i tak niepodobni.

Na dźwięk nazwiska Manna Forster wyraźnie się ożywia. I pierwsze słowa: „No, Mann był o wiele większym pisarzem i człowiekiem niż ja". Spotkali się nawet kiedyś, a teraz Forster koresponduje z Eriką, autorką ciekawych wspomnień o ojcu. Sam z zainteresowaniem snuje porównanie, mówi o podobieństwach gustów literackich (obaj byli m. in. wielbicielami powieści rosyjskiej XIX wieku). Ale Mann był twórcą o wiele bardziej „zaangażowanym". odrzucił wprawdzie czynione mu w r. 1945 propozycje wysunięcia go na prezydenta nowego państwa niemieckiego, ale od roli przywódcy duchowego i nauczyciela nie stronił, przeciwnie, podejmował ją świadomie i z rzadką odwagą.

Jako liberał był myślicielem o wiele mniej konsekwentnym od Forstera — i ileż bardziej zmiennym. Nie godził się na anachronizm, walczył bezustannie i do końca. Nie mniej skłonny do autoironii nigdy jednak nie wpadał w rezygnację. Dla dziejów liberalizmu w literaturze europejskiej jest faktem symbolicznym, że Mann (starszy o cztery lata zaledwie) tworzył do końca, a ostatnimi słowami Forstera-artysty są właśnie końcowe zdania *Wyprawy do Indii.*

Zdzisław Najder

KRZYŻ I RODZINNE PASTWISKA

Jerzy Harasymowicz: *Mit o świętym Jerzym.* Opracowanie graficzne, rysunki i okładka Daniela Mroza. Kraków 1960. Wydawnictwo Literackie; str. 61.

W *Przejęciu kopii* Harasymowicz stanął nad przepaścią. Wysoko i — niebezpiecznie. W *Micie o świętym Jerzym* znalazł się na gruncie pewniejszym. Niżej jednak. Nie odczuwa się tu zawrotu głowy, lęku, że krok jeszcze, a sztuka przestanie być sztuką, pozostając opisem snu. Ale też — siła przeżycia nieczęsto tu dorównuje niepowściągliwym poematom poprzedniego tomu.

Przyjrzyjmy się naprzód tym wierszom, w których dorównuje. Najciekawszy z nich to *Krzyż albo mały poemat,* jeden z najlepszych w ogóle wierszy Harasymowicza. Jego związki z nadrealizmem rysują się tu ze szczególną wyrazistością. Począwszy od akcesoriów (manekin, ryzykowne ujęcie tematyki religijnej) poprzez cudowność (Bretonowski *„le merveilleux”,* który *„est toujours beau”* * cudowność niejako do kwadratu, gdyż dotyczącą sfery kultu — po dążność ku maksimum zaskoczenia, uzyskanego dzięki przenikaniu się układów bodajże nigdy dotychczas nie wchodzących ze sobą w tego rodzaju związki. Krzyże jako samoloty, krzyż wiozący „wesołych, opalonych” Chrystusów, którzy

spuściwszy nogi
w obłoki
wolno sterowali
. ku rodzinnym pastwiskom

— trudno obrazom tym odmówić szokującej oryginalności. Przy czym — potoczny ton, liczne prozaizmy, zarówno w zakresie języka, jak w zakresie wprowadzanych do wiersza realiów — wszystko to wytwarza ów tak znamienny dla estetyki nadrealizmu realistyczny pozór nierealnej sytuacji, pozór wywołujący zaskoczenie najsilniejsze. Jest w fantastyce *Krzyża* oryginalność prawdziwa, pojawia się nowość — w ramach polskiej przynajmniej poezji — bezwzględna. *

* *Manifeste du Surréalisme.* 1924.

* Spostrzeżenia tego rodzaju wydają się oczywiste, spostrzeżone wartości — niezaprzeczalne. Nie dla znacznego odłamu krytyki jednak. Mniejsza o to, że młodzi jej przedstawiciele, tacy, jak groźny pogromca Słowackiego, Janusz Maciejewski, z całego kompleksu nadrealistycznych wartości estetycznych zdolni są wyróżnić jedynie „coraz luźniejszy tok skojarzeń”. Gorzej, iż u starszych krytyki tej reprezentantów daje się dostrzec znieczulenie już nie tylko na tę czy ową konkretną wartość estetyczną, lecz w ogóle na nowość czy oryginalność jako wartość. Nie tak dawno przecież w artykule Andrzeja Stawara zatytułowanym *Nieporozumienia taryfowe (Nowa Kultura* 1960, nr 30) można się było zapoznać z rozbrajającą obroną banału, która zadania pisarza pierwszorzędnego sprowadzała do roli współprzeżuwacza obiegowych truizmów szerokiej publiczności. Dla wielu innych znów krytyków problem ulegania wpływom zgoła nie istnieje: poeta, który podrabia (świadomie lub nieświadomie) cudze chwyty, jest dla nich równorzędnym partnerem chwytów tych odkrywcy. W ten sposób na przykład przecenione zostało całe poetyckie potomstwo Stanisława Grochowiaka. Smutna to i wielce znajoma głuchota.

Oczywiście, jak zwykle u tego poety, nadrealizm przybiera tu formy specyficzne. Przede wszystkim — nadal pozostaje w bliskim kontakcie z poetyką baśni. Stąd dzianie się w czasie, narracyjność, styl gawędziarski, z łącznikami typu „aż raz", „otóż kiedyś" włącznie. Stąd także prostota i przystępność poematu. Dalej — fantastyka *Krzyża* potraktowana została w sposób po trosze humorystyczny. W tym kierunku dąży wiele jego prozaizmów i niespodziewanych spięć między odległymi od siebie układami. Tu także leży tajemnica pewnej łagodności, nieagresywności tego poematu, który przecież ociera się o bluźnierstwo. Zbyt wiele jest w nim elementu zabawy, by ktokolwiek rozsądny wytaczać tu mógł zasadnicze działa światopoglądowe. W owej nadrealistycznej humorystyczności (jakże dalekiej od czarnego humoru właściwych nadrealistów, dalekiej nawet od humoru *sensu stricto* nonsensownego) — Harasymowicz jest bardzo bliski Mrozowi: jednemu z nielicznych fantastów, którzy nie boją się tego, co namalowali. I — także — dlatego: Mróz, znakomity ilustrator *Wieży melancholii*, okazuje się nie mniej znakomitym ilustratorem *Mitu*.*

I humor jednak może w *Krzyżu* wprowadzić w błąd, jeśli się zechce traktować go zbyt — serio. Migotliwość, oscylacyjność tego poematu, wymienność jego den: poważnego czy tragicznego nawet, i humorystycznego, zabawowego, den, z których żadne nie jest dnem drugim — wszystko to składa się na jedną z ciekawszych wartości tego poematu.

Tak więc, po staremu, nadrealizm Harasymowicza bardzo jest swoisty, nieco dziecinny, ogromnie rodzimy. Właściwość tę dzieli autor *Mitu* z paroma innymi poetami. Wygląda to po trosze tak, jak gdyby na pytanie, co robią, odpowiadali oni: „A dyć nadrelizujemy sobie". W tym przecież także i ich oryginalność, i walor, większy może, niż gdyby owo nadrealizowanie odbywało się w ramach bretonowskiej ortodoksji. *Krzyż* dzieje się przy tym wśród polskiej, górskiej czy podgórskiej, wsi, zaopatrzony został w solidne zaplecze realistycznej obserwacji, zaplecze, któremu niczego zarzucić by nie mógł najzagorzalszy apostoł autentyzmu. Jednocześnie zaś — wiersz ten stanowi metaforę bardzo rozległą: pozwala zinterpretować się jako poetycki obraz procesu socjopsychologicznego, w którego efekcie sztuka zaspokaja u wielu ludzi te potrzeby psychiczne, które dawniej zaspokajała religia. W ten sposób daje się wytłumaczyć końcowa laicyzacja Chrystusów, ich — definitywne — uczłowieczenie.

*

Krzyż jawi się na rozdrożu Harasymowiczowskiej poezji. Ukazuje dwie drogi: jedna wiedzie w rejony nowych odkryć, druga — do Funduszu Wczasów Poetyckich.

Na pierwszej z nich leżą *Parasole*.

Bardzo to dziwny i ciekawy poemat. (Podobnie jak — nie przedrukowane niestety w tym tomie — *Lustro*). Jeśli w *Krzyżu* element nadrealistycznej fantastyki wyznaczał przede wszystkim akcję poematu, tu — koncentruje się on na czymś, co można nazwać poetycką analizą rzeczy, baśniowym poszukiwaniem *Ding an sich*. Oczywiście: sprawa nie wychodzi poza animizację, bardzo jednak wymyślną i zabawną. Zabawną... Wstrząsająco merytoryczni młodzi ludzie dokonujący sekcji utworów poetyckich nie są na ogół skłonni do doceniania tego rodzaju podejrzanych wartości. A przecież — jakże blisko od zabawy do przeżycia estetycznego. Ale o tym wiedzą dopiero młodzieńcy nieco starsi, tacy, jak Stefan Kisielewski. A treści „poważne"? Harasymowicz nie od dziś ulega fascynacjom dziewiętnastowiecznym, *fin-de-siècle*'owym, secesyjnym — nadzwyczaj często występującym współcześnie, nie tylko u nas i nie tylko w literaturze. „Tam nasz początek" — pisał kilka lat temu pewien znakomity poeta, dodając: „choć to jest przykre". Dodatek to dziś coraz rzadszy. Pojawił się nawet współcześnie kult c.k. Austrii, a jako c.k. krytyk wystąpił Artur Sandauer, zapoznając Francuzów z Austriakiem Bruno Schulzem*. Tak czy inaczej — fascynacja ową epoką wydaje

* Trudno zresztą poprzestać tu na określeniu „ilustrator". *Mit o świętym Jerzym*, jako konkretna pozycja edytorska, jest po prostu dziełem dwu — suwerennych — autorów i domaga się podwójnej analizy.

* *Preuves*, mai 1960.

się w epoce dzisiejszej czymś jak najbardziej zrozumiałym. *Parasole* stanowią metaforę tej fascynacji, bardzo zresztą w wydaniu Harasymowiczowskim dwuznacznej: jest w nich tęsknota, ale jest i wstręt, postawa antymieszczańska — jak gdyby poety z młodo-polskiej cyganerii. Stąd — dalsze niekiedy wycieczki historyczne, chwilami — jak gdyby wprost z eseju Jana Kotta:

Parasol czuł się
młody
gdy Robinson Kruzoe

rysował nim na piasku

korab o piersiach
i głowie
kobiety

lecz gdy
przejeżdżał
parowóz Stephensona

parasol wtedy
zrozumiał
podrzucony w górę

że małpą jest
ptaków

sczerniałą
ze starości

Fascynacja ta ma jednak przede wszystkim charakter estetyczny i tu — znów — Harasymowicz spotyka się z Mrozem. Podobnie jak z nadrealistami: Maxem Ernstem czy Salvadorem Dali.

*

Zakończenie *Krzyża* brzmi:

wolno sterowali
ku rodzinnym pastwiskom

Spora część książki program ten realizuje.

Wśród niebezpieczeństw, jakie zagrażają aktualnie poezji Harasymowicza, na pierwszy bodajże plan wysuwa się skłonność do prymitywizmu. Jak się zdaje, niemałą rolę odegrała tu teoria Ludwika Flaszena, zamykająca młodą poezję lat 1956—1958 w formuły „lumpizmu" i „kalekich form". (Podobnie jak Sokrates, Ludwik Flaszen nie spisuje swoich poglądów — znane są one nam jedynie z rozmów.) Otóż zwłaszcza formuła (i postulat) „kalekich form" wydaje się nadzwyczaj dla Harasymowicza groźna: nie należy on do poetów, którzy mogą sobie pozwolić na prymitywizm. Fragmenty w rodzaju:

i to jest jego
żona prawdziwa
a nie
Maryśka krzywa

świadczą o tym dość przekonywająco. Nie wydają się także szczęśliwe próby stylizacji na — księdza Bakę (wiersz *Na stracha na wróble*) ani nadużywanie form gwarowych.

Harasymowicz ma własną kadencję zdania, własną składnię, własną melodię wiersza. Rzadki to dar, będący udziałem niewielu spośród pisujących poezję. Nie znaczy to przecież, by poeta mógł na nim poprzestać, by mógł zrezygnować z pracy nad skomplikowaniem i udoskonaleniem go. Zwłaszcza że pewna — również wrodzona — skłonność do form prymitywnych, nawet niepoprawnych, miast maleć, wzrasta w tej poezji coraz bardziej, snadź rozgrzeszona Flaszenowską teorią.

Powrót ku wiejsko-krajobrazowej tematyce może również budzić zastrzeżenia. Dłużyzny *Leluchowa*, łatwizny *Wierszy okolicznościowych*, wyraźny autoepigonizm tych utworów — wszystko to świadczy o pewnym rozluźnieniu poetyckiej samokontroli, wskazuje na niebezpieczeństwa: powrotów i rezygnacji. Niebezpieczeństwa sentymentalizmu i zaściankowości.

*

Istnieje przecież w owym zwrocie ku rodzinnym pastwiskom moment cenny, wartość niezaprzeczalna. Myślę tu o *Zielniku*. Cykl to o rzadkiej u tego poety prostocie i oszczędności środków wyrazu, o dużym stosunkowo szacunku dla słowa, o ciekawych pomysłach kompozycyjnych *(Łubin)*. Pod tym względem wiersze te przypominają najlepsze osiągnięcia *Wieży melancholii*. Anizmacje czy antropomorfizacje roślin dokonywane tu są w sposób świeży i oryginalny, w znacznej mierze dzięki tonacji lekko ironicznej czy autoironicznej. Wiele w tych portre-

tach ostów, muchomorów, łopianów — świadectw poetyckiej samowiedzy, rozważań literackich i estetycznych. Przy całym, nietkniętym wdzięku baśniowej naiwności.

Tu także najwięcej bodaj udatnych metafor — jak ta, która słonecznikowi każe posypać sobie głowę wróbli szarym popiołem, czy ta, która każe wildze las zmieniać w Chin operę, czy ta, która każe pokrzywie podawać rękę w rękawiczce. Metafora pozostaje bowiem nadal jednym z najsilniejszych atutów Harasymowicza, jak była nim już w *Cudach*. W przebiegu całej jego dotychczasowej twórczości śledzić można owo pasmo znakomitych poetyckich błysków, stanowiących, zapewne, niekonieczny, najpewniejszy jednak sprawdzian poetyckiej wartości. Mała, „obrazkowa" metafora — winogrona dla niejednego lisa... Gdyż — starzeją się mody i konwencje, bledną intelektualne rewelacje, wyrażane *expressis verbis*, lecz metafora — zaskakujące spięcie dwu pojęć, prawdziwy akt twórczy poetycki — dzieła długo, najdłużej. I podobnie jak z — zawartego w *Przejęciu kopii* — poematu *Kraków* można nie pamiętać nic, wystarczy — nie metafora nawet, lecz porównanie:

a w górze odrzutowce
jakby bóg podkreślał
wyrok
swym grzmiącym
piórem

— by poemat ten utkwił na zawsze w pamięci, podobnie całemu cyklowi *Faun plantowy* wystarczą dwie metafory:

otwieram szafę
cisza

Dali jak ryba
wielka
czerwoną składa
ikrę snu

Podwórko
w stajni perszerony
na centaura patrzą
z czułością

oto jedyny z nich
który się dostał
na filozofię

Zwłaszcza pierwsza z nich wydaje się znakomita. Należy do rodziny poetyckich definicji, w jednym obrazie zamykająca istotę pewnego zjawiska twórczego. Jest zdumiewająco trafna, tym trafniejsza, że formułę dla malarza nadrealisty odnajduje na zasadzie skojarzeń, w obrazie o wyraźnie nadrealistycznej proweniencji.

*

W *Micie o świętym Jerzym* zarysowuje się nowa zmiana Harysomowiczowskiej tonacji. Poezja ta, wyszedłszy od groteski, poprzez grozę do groteski znów powraca. Mając za sobą okres skrajnego subiektywizmu i ekspresjonizmu — skłania się w stronę przedmiotowości. Obok wiejskiego pejzażu coraz częściej wkraczają w te wiersze: miasto, miasteczko, przedmieście, satyrycznie traktowana miejska parafiańszczyzna. Równocześnie — można tu dostrzec ponowne zbliżenie się poety do tej funkcji, jaką pełniła kiedyś twórczość Gałczyńskiego. O podobieństwach funkcji (kładę nacisk na to słowo) świadczą: popularność poety, łatwość jego poezji, jej — coraz częstsza — okolicznościowość, liryczno-żartobliwy charakter, zamiłowanie do nonsensu, wreszcie — moment, którego nie należy lekceważyć — współpraca z *Przekrojem*. Zdarzają się zresztą i podobieństwa bliższe, już dla Harasymowicza niebezpieczne, bo niemal — pastiszowe:

To jest dom mój to żona święta miotły
złotej
Zaś ten ołtarzyk oczu co się jarzy w oknie
to są nasze koty

Bo też i cały ów powrót trudno odczytać inaczej niż jako pewną rezygnację. Rola, która była zaszczytem dla debiutanta sprzed lat czterech, przestaje nim być dla autora *Wieży melancholii*. W tej funkcji zawsze grozi mu drugie miejsce. Jak zaś wskazuje dotychczasowy rozwój poety — nie w tym cygańsko-groteskowym rodzaju — osiąga on swoje optimum.

Harasymowicz jednak wydaje się świadomie odrzucać pokusy poetyckiego subiektywizmu, ambicje poezji ekspresjonistycznej. W tytułowym (bardzo zresztą dobrym) wierszu tego tomu czytamy:

Gdy spał
mój patron
święty Jerzy

z chorągwi jego
zrobiłem
czerwony wsyp

blachę groźną
chłopu dałem
na pokrycie stajenki

smoka
w krowę zamieniłem

Otóż wiersz ten można interpretować w duchu „pozytywistycznej" publicystyki Stanisława Grochowiaka. Można jednak także widzieć w nim poetycki autoportret, poetycki autoprogram. Jeśli tak, istnieje tu obawa jedna: nie jest mianowicie rzeczą pewną, czy święty Jerzy potrafi równie dobrze doić krowę, jak potrafił walczyć ze smokiem.

Harasymowicz jednak — to poeta niespodzianek.

Jerzy Kwiatkowski

STAWAR O SIENKIEWICZU

Andrzej Stawar: *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza.* Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 377.

Andrzej Stawar pracuje jako krytyk w ostatnich latach z regularnością imponującą, rok w rok daje swemu czytelnikowi obszerną, dobrze udokumentowaną książkę. Wybór tematów charakterystyczny — nazwiska Boya, Gałczyńskiego i obecnie Sienkiewicza układają się w szereg literacki bardzo wymowny: krytyka interesują, jak widać, pisarze nie tyle określonej problematyki czy określonej tradycji artystycznej, ile pisarze o znacznym stopniu czytelniczego oddziaływania. Doskonale rozumiem taki punkt wyjścia, zbliżający interpretatora do literatury od strony jej społecznego istnienia, od strony jej — strawestujmy znane powiedzenie Lenina — materialnej siły. Tajemnica sukcesu wśród publiczności, sukcesu społecznie „sprawdzalnego" poprzez ilość wydań, oddźwięk opinii, głosy recenzentów — jest bez wątpienia najciekawszą tajemnicą literatury. Talent — to zdarza się znacznie częściej, i tutaj także wielu jest powołanych, ale mało wybranych. Nie chodzi jednakże o sukces czysto komercjalny. Stawar, jak widzimy, wybiera nazwiska, które rozgłos swój zawdzięczają rzetelnym wartościom artystycznym, sukces jest w tym wypadku także umiejętnością trafienia w pewną potrzebę społeczną, umiejętnością wyzwolenia pewnych zainteresowań, gustów. Sienkiewicz jest oczywiście pośród pisarzy tego rodzaju nazwiskiem najpierwszej wielkości.

Ten punkt wyjścia daje książkom Stawara znamienną tonację: krytyk nie bywa apodyktyczny, arbitralny, nie głosi prymatu jednego stylu nad drugim, nigdy nie uprawia krytyki subiektywistycznej (w najszerszym znaczeniu tego słowa), nie wyszukuje własnych problemów w tekstach, nie manifestuje swej stronniczości. Stawar pragnie zjawiska literackie zrozumieć objaśnić genetycznie, oświetlić tło historyczne, konstruuje nieustannie szeregi przyczynowe, unikając problemów „jako takich". Toteż jeśli nawet zdarzy mu się wyrokować, czyni to zabezpieczywszy sobie najpierw konstrukcje genetyczną swego wyroku, nigdy gus nie poddaje mu sentencji krytycznych lecz zawsze zrozumienie biegu historii hipoteza sytuacji społecznej. Stawar jest marksistą, historia ma w jego koncepcji punkt wyjścia i punkt dojścia, problematyka literatury ma swoje nadrzędne kryteria, nie formalno-intelektualne, lecz społeczne. I stąd chyba bierze się u krytyka owa sceptyczna nieufność wobec tego, co na ogół zniewala intelektualistów: wobec błyskotliwości myślowej, wobec kunsz tu posługiwania się intelektem. Analizując pisarza Stawar lubi sprowadzać wszelkie literackie, a zwłaszcza intelektualne efekty na grunt rzeczowy na grunt pojęć znanych i sprawdzo

nych, kunszt myślenia liczy się u niego tylko jako funkcja weryfikująca posiadane założenia, hipoteza, odkrywczość, nowość problematyki przyjmowane są przez niego bardzo ostrożnie i właściwie niechętnie. W takich wypadkach krytyk najchętniej przesuwa rzecz na grunt tradycyjny, gdzie działają pojęcia niezawodne. Bardzo wyraźnie ujawniło się to stanowisko przy omawianiu prac Brzozowskiego, Irzykowskiego, ostatnio Sandauera. I tutaj także, jak mi się wydaje, tkwi przyczyna wyższości książki o Sienkiewiczu nad pracami o Boyu i Gałczyńskim.

Ostatnie 30 czy 40 lat bowiem przyniosły tak istotne zmiany życia literackiego — jak w ogóle zresztą zmieniły sposób istnienia i rolę kultury — że pewne wcześniej przyjęte kryteria i narzędzia krytyki ulec musiały czy muszą odświeżeniu i rewizji. Hipotezę krytycznego postępowania zaproponował tu Sandauer, tymczasem Stawar z zabójczą konsekwencją pragnie doprowadzić hipotetyczne formuły Sandauera do tradycyjnych sensów, nowego typu problematyki w ogóle stara się do głosu nie dopuścić. Podobnie wypadło to w książkach o Boyu i Gałczyńskim: to właśnie tradycyjne i nie bardzo już dziś skuteczne miary pozwalają Stawarowi widzieć w Boyu zjawisko tak ważkie, to właśnie te nierzadko anachroniczne miary uniemożliwiły dostrzeżenie zupełnie nowej sytuacji poetyckiej Gałczyńskiego. Cokolwiek powiedzieć można o praktyce krytycznej Sandauera, autor ten bez wątpienia wrażliwy jest na przemiany współczesnej literatury i w każdej jego najbardziej dziwacznej propozycji dopatrzyć się można swoistego odzwierciedlenia pełnych znaczenia spraw. Tymczasem do Stawara można byłoby tu mieć wiele pretensji. Typ określania literatury, jaki uprawia, ma proweniencję pozytywistyczną, patronują mu Marks, Taine, teoretycy naszego stulecia nie budzą już zaufania.

I właśnie w tym, co wyżej powiedziano, kryje się tajemnica powodzenia nowej książki, którą uważam za bardzo dobrą, kto wie czy nie najlepszą spośród prac Stawara. W książce o Sienkiewiczu stare, tradycyjne miary okazują się po prostu skuteczne, trafiają w istotę spraw, dają trafną i jasną orientację. Już sam punkt wyjścia: określanie stanowiska i ewolucji Sienkiewicza przy nieustannym konfrontowaniu ocen „prawicy" i „lewicy" literackiej, oświetlanie jego kolejnych osiągnięć reflektorem podwójnym, Tarnowskiego — z jednej, a Prusa względnie Chmielowskiego — z drugiej strony, stwarza charakterystyczną atmosferę tekstu Stawara. Sienkiewicz cały przecież pozostaje w zasięgu tego światła, tym podwójnym światłem doskonale można go objąć, a nawet przeniknąć. W swoim własnym stanowisku Stawar w zasadzie nie musi poza krąg tych reflektorów wychodzić, do niego należy przede wszystkim konfrontacja i wniosek nadrzędny, osadzenie przypomnianych kontrowersji w szerszym procesie społecznym — a w tych sprawach Stawar w ogóle jest najzręczniejszy.

Weźmy za przykład inny problem, któremu krytyk poświęca wiele uwagi: sprawę szlachetczyzny literatury Sienkiewicza. Stawar z niezaprzeczalną subtelnością wprowadza wielkie i małe idee *Trylogii* w tym zakresie, umie określić *Trylogię* na tle literatury sarmackiej ubiegłego stulecia, umie dostrzec, w jak szczególnym melanżu szlachetczyzny zaprawionej ideami pozytywizmu pozostają główne propozycje ideowe autora *Ogniem i mieczem*, jak z jednej strony działał nawyk, zamówienie czytelnicze, z drugiej zaś — snobizm intelektualny, ambicje wobec środowiska literackiego. Stawar bardzo ładnie rozszczepia ponakładane na siebie włókna w tym splocie ideologicznym i bardzo zręcznie egzemplifikuje swój wywód odpowiednią opinią współczesnej krytyki, bądź konserwatywnej, bądź pozytywistycznej. Trafny wydaje mi się obszerny fragment dotyczący Zagłoby i ewolucji tej postaci na przestrzeni tekstu *Trylogii*, owa konsekwentna przemiana typu żołnierza-samochwała w szlacheckiego głowacza. Ale równocześnie dostrzec można, jak silnie zainteresowania krytyka związane są z problematyką epoki, jak dalece narzędzia, świat pojęć, hierarchia idei krytycznego przewodu bliska jest w istotnym, wewnętrznym sensie duchowi epoki. Stawar jest niejako spotęgowanym pozytywistą, wszystko widzi pełniej, szerzej, lepiej niż współcześni Sienkiewiczowi krytycy, umie powiązać szeregi przyczynowe, odkryć związki i zależności, lecz w sumie pozostaje ich najbliższym krewnym, ich

dziedzicem. Sienkiewicz — jak mi się wydaje — właśnie takiego krytyka potrzebował, jest to pisarz, który w ogóle poza swą epokę wybiec nie był w stanie, pozytywista zrozumie go najlepiej i najtrafniej osądzi. Kiedy czyta się na przykład świetną rozprawę Prusa o *Ogniem i mieczem*, rozumie się dopiero zadania, jakie sobie autor tej powieści stawiał, rozumie się jego sytuację. Krytyk typu Sandauera nie ma tu właściwie nic do roboty i to się bardzo wyraziście potwierdza w opiniach o Sienkiewiczu, jakie zdarza się dzisiaj czytać.

Ale ambicje Stawara sięgają jeszcze w innym, także zresztą zgodnym z duchem epoki, kierunku. Krytyk pragnie odczytać nie tylko wszelkie uwikłania o charakterze społecznym, ale także dotrzeć do autorskiej psychologii, nakreślić profil Sienkiewicza jako struktury psychicznej. I to także doskonale mu się udaje. Zauważono już dawniej w powieściach Sienkiewicza zamaskowaną sentymentalizmem brutalność, ukrytą w konwencjonalnej pruderii zmysłowość. Stawar obserwację tę przeprowadza konsekwentnie w całym dorobku autora *Trylogii*, odtwarza pewne konstansy autorskiej osobowości i zawsze szuka wniosku nadrzędnego o charakterze społecznym, niedowład wrażliwości moralnej, jaki dostrzeżono u Sienkiewicza, ma niewątpliwe źródła w szlachecko-konsumpcyjnym charakterze tej literatury.

Natomiast inna przesłanka do zbudowania wniosków o charakterze ideowym została — jak sądzę — przez krytyka pominięta: idzie mi o konstrukcyjne nawyki Sienkiewicza. Stawar konsekwentnie przypomina przy omawianiu wielu powieści o zamiłowaniu autora do układów awanturniczo-sensacyjnych, o powtarzającym się motywie porwania kobiety, o powracających typach bohaterów, słowem o małej inwencji konstrukcyjnó-literackiej znakomitego pisarza. Ale tutaj właśnie we wnioskach społecznych jest chyba zbyt oszczędny, ogranicza się bowiem do charakterystyki artyzmu.

Konstrukcja wydarzeń powieściowych była — jak wiemy — mocną stroną XIX-wiecznego realizmu, przedmiotem szczególnej ambicji, wyrazem szeroko rozumianego pisarskiego światopoglądu. Żelazna konstrukcja powieści realistycznej wiązała się bezpośrednio z racjonalistyczną ufnością w możliwość poznania życia ludzkiego w jego pełnym przebiegu. Interpretacje krytyczne, które z pęknięć konstrukcji wyprowadzały wnioski ideowe, były w moim odczuciu bardzo ciekawymi i płodnymi pracami. Otóż tez opartych na spostrzeżeniach tego rodzaju (doskonale robił to np. Kott omawiając *Lalkę* Prusa) trochę tutaj brakuje. Szkoda, że Stawar, który przecież dobrze zna dorobek Brzozowskiego, nie przypomniał przy tej okazji świetnej rozprawy tego krytyka o powieści racjonalistycznej, „zabezpieczającej", pewne wnioski stamtąd przyjęte bardzo by się chyba tutaj nadały.

W zakończeniu książki Stawar daje sugestię, że osiągnięcia literackie Sienkiewicza mogą stać się — w pewnym zakresie — przedmiotem kontynuacji naszych współczesnych, że są trwałe. Otóż sugestia ta na tle książki nie bardzo się tłumaczy. Sienkiewicz jest oczywiście wyjątkowo utalentowanym narratorem, ale wszędzie tam, gdzie dorobek jego pozwala na wyprowadzenie formuły ideowo-literackiej, wszędzie tam Sienkiewicz jest nie do przyjęcia. „Trwałym elementem pisarstwa Sienkiewicza jest humor" — pisze Stawar. Powiedziałbym raczej, że typ Sienkiewiczowskiego humoru jest dla współczesnego pisarza zbyt biologiczny, a za mało intelektualny. Trwałość czytelnicza nie zawsze jest — ważniejszą chyba — trwałością twórczej inspiracji.

Wróćmy jednak do zalet książki. Jest u Stawara jeszcze jeden ujmujący wątek, którego nie można pominąć. To podkreślenie trudu i pracowitości Sienkiewicza, jego — by tak rzec — zawodowej ofiarności. Potoczna tradycja przekazuje często postać Sienkiewicza jako pisarza-światowca, otoczonego tłumem wielbicieli i wielbicielek, sytego sławy i bogactwa. Stawar rozwiewa ten snobistyczny mit. Pokazuje Sienkiewicza innego, zapracowanego nieludzko, schorowanego i wiecznie goniącego terminy wydawnicze autora. O tym wysiłku pisarskim należało koniecznie przypomnieć. Ten wątek pozwala pełniej zrozumieć dystans krytyczny Stawara, równocześnie zaś rzuca światło na cenę, jaką płaci każdy autor za swoje teksty.

Włodzimierz Maciąg

KULTURA — CELEM NADRZĘDNYM

Jerzy Pomianowski: *Sezon w czyśćcu.* Warszawa 1960. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik". Rysunki Anny Rembacz-Pomianowskiej. Okładkę projektował Marian Strachurski; str. 255.

Czytelnicy *Twórczości* spostrzegli zapewne, że staram się na tym miejscu zwracać uwagę przede wszystkim na zjawiska niedocenione i pominięte. Wiem, że sprawa jest niewdzięczna i niezbyt łatwa. Dwa główne zadania, dwie najdonioślejsze funkcje ma pełnić krytyk literacki. Pierwszą z nich jest odkrywanie nowych zjawisk i faktów, ich związków, ich prawidłowości czy nawet gotowanych przez nie zaskoczeń. Drugą, wcale nie mniej doniosłą — wydaje mi się obrona sprawiedliwości, jako konkretna próba naprawiania krzywd. Obie te sprawy ściśle się ze sobą wiążą. Kto widzi nowe zjawiska — samym swym odmiennym od dotychczasowego dostrzeganiem — powinien naprawiać krzywdy, które wynikły z błędów wartościowania dotychczasowego. Ale można się uczuciowo angażować w te procesy, można też pozostawać chłodnym. Uczuciowe zaangażowanie i ochota uczestniczenia w walce wydają mi się głównymi i najbardziej zasadniczymi różnicami między postawą krytyka a postawą historyka literatury. Nie chodzi przecież o różnice chronologiczne. Miriam „wskrzeszając" Norwida — był krytykiem. Walka, jaka się u nas toczyła przed kilku laty o *Przepióreczkę* Żeromskiego, o dostrzeżenie w niej całkiem nowych, świeżych i aktualnych wartości — była sporem krytycznym, nie historycznym czy filologicznym.

U nas (a zapewne nie tylko u nas), gdzie tylko sięgnąć, można dostrzec mnóstwo niesprawiedliwości. Przed wielu miesiącami ukazała się w Krakowie niezwykła powieść debiutującej autorki: *Sentymenty* Marii Paczowskiej. Narzeka się u nas na ubóstwo współczesnych eksperymentów formalnych i treściowych w prozie. Tymczasem książka Paczowskiej jest niezwykłym i uderzającym swą nowością „dialogiem wewnętrznym", pasjonującą walką między instynktem świeżej i bujnej wyobraźni a niwelującym podszeptem okrutnej drwiny. Z taką siłą się to dzieje w *Sentymentach*, że dwa sprzeczne elementy, ogień i woda tego świata, pożerają się wzajemnie — a jednak nie zniszczyły i nie zniwelowały pokazanego dramatu. *Sentymenty* stały się przy tym pierwszym oświetleniem procesów dziejących się w nowym pokoleniu, wśród młodzieży. Otóż niezwykłą tę książkę przywitały w naszej prasie dość chłodne i „niezaangażowane" głosy; nikt nie napisał choćby pamfletu, nikt się nie zachwycił i nie oburzył. Och, jakże trudno działać gorąco w naszym chłodnym świecie!...

Niemal zupełnie przemilczany został ostatni tom esejów Jerzego Pomianowskiego *Sezon w czyśćcu*, tego samego Pomianowskiego, któremu wiele można zarzucić, ale nie obojętność wobec niesprawiedliwości i krzywdy. Czytałem zaledwie jedną — inteligentną zresztą i bystrą — recenzyjkę o tej książce; ukazała się ona we wrocławskiej *Odrze* i liczyła zaledwie kilkanaście wierszy druku, gdyż większość naszych czasopism tyle właśnie, milimetrem odmierzanego, miejsca zgadza się poświęcać na ocenianie księgarskich nowości.

Forma wykładu nie zawsze mi odpowiada w książce Jerzego Pomianowskiego. Jest czasem, jak na moje gusty, zbyt apodyktyczna i odrobinę zbyt kaznodziejska. Żar i siła przekonania wykluczają u tego pisarza w niektórych (na szczęście nielicznych) wypadkach pewne wycieniowanie w argumentacji, publicysta i polemista bierze wtedy górę nad krytykiem i myślicielem. Pewien typ kalamburów i dowcipów, pewna słabość wobec tego, co efektowne, zdaje się osłabiać siłę i celność wywodu. Umyślnie wysuwam na początek te zastrzeżenia, by móc następnie podkreślić osiągnięcia i zdobycze tej książki.

Sezon w czyśćcu jest trzecim tomem esejów Pomianowskiego, poświęconych sprawom teatru. Pierwszy z nich nosił nazwę bardzo charakterystyczną, która mogłaby się stać także i tytułem całości: *Z widowni.* Istotnie! O sprawę widowni głównie chodzi temu krytykowi. Rzadko zagląda za kulisy do warsztatów artysty. Niemal nigdy (a

uważam to nie tylko za zaletę, ale i za wielką, zbawienną oryginalność postawy krytycznej) szkice Pomianowskiego nie budują swej własnej „pasożytniczej" konstrukcji na cudzym utworze, nie stają się pretekstem, nie traktują omawianego zjawiska jako „punktu wyjścia". Wbrew pozorom — taka postawa, jaką zajmuje autor *Sezonu w czyśćcu*, jest trudniejsza, bardziej ryzykowna, bardziej wartościowa i cenna. Dlatego mamy tak wielu krytyków, którzy nigdy nie sprawdzają swych myśli. I dlatego bardziej atakowani są ci właśnie, którzy od omawiania zjawisk nie uciekają, którzy sprawdzalnej kontroli nie pragną unikać. Pomianowski stara się przy tym stale konfrontować własny warsztat krytyczny ze swymi głęboko przeżytymi przekonaniami i światopoglądem. Jest socjalistą i właśnie jako socjalista — naukowy, nie utopijny — wierzy w siłę i znaczenie kultury. „Niech sobie wreszcie wszyscy planiści i finansiści od dołu do samej góry zdadzą sprawę, że rozwój kultury jest dla socjalizmu celem najważniejszym, nadrzędnym." O uznanie tego założenia walczy autor ze świadomością, konsekwencją, uporem, a nieraz i z gniewem. Rozwój kultury nie jest środkiem do celu — ale celem nadrzędnym. „Z wyzyskiem, z klasowym przywilejem, z dyskryminacją i uciskiem walczy się dlatego, że krępują siły duchowe, możliwości twórcze ludzkości, że odbierają ogromnym masom... prawa do życia ludzkiego, to znaczy właśnie do udziału w życiu kulturalnym, do otrzymywania i tworzenia nowych wartości duchowych." Stąd płynie potępienie szerzących się a niebezpiecznych tendencji do komercjalizacji kultury, do poddania jej — zasadzie rentowności. Dodajmy, że nawet międzynarodowy kongres krytyki teatralnej, w lipcu 1960 w Paryżu — kategorycznie wykluczył kulturalny merkantylizm. A jednak ciągle powraca to widmo, ten groźny i zastraszający upiór. Przeczytać warto stronice, na których autor książki uprzytamnia pomysły wprowadzenia opłat... za korzystanie z bibliotek publicznych. Przypomnieć sobie warto, za Pomianowskim, że w sezonie 1957/58 „teatry były jeszcze w zasadzie wolne od gnilnych procesów komercjalizacji straszącej tylko po planach, zapowiedziach, wywiadach; przezorne i zajęte innymi troskami kierownictwo resortu nie dopuściło w tym sezonie do likwidacji żadnej placówki teatralnej, choćby i nierentownej. W sezonie tym okazało się, że w dużym mieście wojewódzkim — Wrocławiu — państwo dopłaca dziennie do krzesełka kawiarnianego 75 złotych. W tym samym mieście dopłata państwowa do każdego fotela teatralnego wynosiła złotych 9. Jednak, mimo śmiałych nacisków i nader błyskotliwej argumentacji, w 1957 i 58 roku nie zapadło postanowienie, w myśl którego dochody z kultury miałyby pokrywać deficyt przemysłu gastronomicznego". Jasno i rzeczowo tłumaczy autor, dlaczego warto „inwestować" w wydawanie książek chociażby w danej chwili „nierentownych". „Każda nowa i dobra książka to kapitał na lata, inwestycja, która owocować ma nie w jednym pokoleniu. Ma promieniować ze swego miejsca w bibliotece, musi być dostępna w księgarni latami... Co miesiąc, co dzień pojawia się nowa falanga rówieśników, którzy właśnie w tej chwili do tego dorośli, aby upomnieć się o Tacyta i Żeromskiego. Nie mogą czekać 70 lat, aż ktoś znowu wyda *Kroniki* Prusa. Niezbędny »nadmiar« w rocznej produkcji książek to sadzonki, a nie bubble."

Z dwóch wielkich czynników, które się składają na rozwój kultury współczesnej, Pomianowski daje pierwszeństwo eksperymentowi i nowości nad tradycją i kontynuacją. „Nie ma rzeczy nowej i śmiałej, która natychmiast z jakiejś strony nie spotkałaby się z zarzutem nowinkarstwa i mody. U nas mało kto już decyduje się na wymawianie tego słowa bez cudzysłowu, śmieszków, omówień" — podnosi Pomianowski, z pewnym może nawet zapędem przesady (jeśli chodzi o los nowatorów). W każdym razie ci wszyscy, którzy wierzą w postęp sztuki, muszą w nim powitać sojusznika: „Wiadomo, że czasem leczenie jest gorsze od choroby. A warto powiedzieć, że w dziedzinie sztuki zapobieganie imaginowanym dopiero wybujałościom jest czymś już przeciwnym naturze".

Wrażliwość na postęp artystyczny, wraz ze znawstwem tematu, nadają wartość rozdziałom *Sezonu w czyśćcu*, które omawiają znaczenie idei artystycznych Bertolta Brechta. Są to bardzo piękne i jasne sformułowania: „Czy

istnieje w tej chwili na świecie teatr budzący nie uznanie zwykłe, lecz podziw — w ścisłym znaczeniu tego słowa? Tak, jest taki teatr. Czy zawdzięcza to jakiemuś przekroczeniu ram sceny, czy może konkuruje z filmem, telewizją? Nie, pozostaje teatrem i wykazuje, że na scenie to wystarcza. Więc może podziwiają go za doskonałe wypełnianie starych recept i zasad? Nie, przeciwnie, to jest teatr nowatorski, odrzucający każdą tradycję, jeśli się już wyświechtała. Czy jest zatem ośrodkiem kultu formy, kuźnią nowinek za wszelką cenę? Nie, wszystko się w nim robi dla treści, dla dobitniejszego wykazania — co jest prawdą, a co nią nie jest. Czy teatrowi temu chodzi więc o prawdę wieczną i niezmienną? Tak, ale oto ona: nie ma spraw niezmiennych, wszystko na świecie się zmienia i tylko od ludzi zależy, aby zmieniało się na lepsze" (*Teatr dobrej nadziei*). Spojrzenie na zjawiska, przy współudziale kryteriów Brechtowskich, daje w książce Pomianowskiego efekty nieoczekiwane, ważkie i cenne, np. w analizie *Huzarów* P. A. Bréala: „Zajmuje widza tylko to, co pokazuje mu znaną rzecz z nieoczekiwanej, osobliwej strony, albo na odwrót — co daje mu odczuć bliski, zrozumiały sens nieznanych, osobliwych spraw". Zgadza się to istotnie z Brechtowskim „efektem osobliwości": „(Widz)... musi się zdobyć na nagłe spojrzenie, którym Galileusz dostrzegł świecznik wprawiony w ruch wahadłowy. Galileusz zdumiał się tym kołysaniem, jakby nie spodziewał się takich właśnie ruchów i nie miał o nich pojęcia, co w rezultacie pozwoliło mu odkryć prawa nimi rządzące. Takie spojrzenie, równie trudne, co twórcze, teatr musi sprowokować obrazami ludzkiego współżycia. Musi zdumiewać swoją publiczność, a to dokonywa się za pomocą »efektu osobliwości«..."

Cenne i wartościowe są w książce Pomianowskiego rozdziały poświęcone Majakowskiemu i jego nowatorstwu, a zwłaszcza Eugeniuszowi Szwarcowi i Izaakowi Bablowi. Pomianowski wykazuje, że zarzuty „niezrozumialstwa" zatruły życie wielkiego poety, które było „zaciekłą walką o sztukę socjalistyczną przeciw biurokratycznemu jej modelowi". Eugeniusza Szwarca pokazuje autor na wieczorze literackim urządzonym dla polskich dzieci w dalekim mieście azjatyckim podczas ostatniej wojny. Babla umieszcza na barwnym tle Odessy, gdzie się urodził w dusznej suterenie. Pasjonująca jest analiza książki Babla *Konarmia*, o której bohaterach mówi Pomianowski, że „jest w nich wiele z burzliwego nadmiaru wód wiosennych". Omawia też nasz krytyk u Babla „styl wspaniale celny, pełen niewzruszonej prostoty, żmudnie przecież wyszukanej"; „język niepowtarzalny, gęsty od natłoku skojarzeń, obrazów, w każdym zwrocie dający świadectwo ogromnym i nieznanym sprawom życia"; „rzetelność jego opisów, bezlitosną skromność osobistej narracji", wreszcie „pisarską uczciwość, której się nie sprzeniewierzył, choć nie mógł nie wiedzieć, czym się za to płaci". I wszystko to mieści się u Babla „w tomie skromnej objętości". Bowiem, jak sam pisarz ironizował, może nie bez goryczy w stosunku do swych wrogów: „Jeśli chodzi o milczenie, to mógłbym być uznany za mistrza tego właśnie gatunku literackiego".

Te szkice i portrety należą do najpiękniejszych w książce. Wymowa autora tak nas porywa, że milkną zastrzeżenia, gdy Pomianowski wyraźnie np. przecenia (wraz z wielu zresztą innymi naszymi krytykami) talent dramatyczny liryka *par excellence*, jakim był Majakowski, lub gdy zbyt optymistycznie stara się interpretować cyniczne żarty Felicjana Marceau. Kiedy indziej znów przyjmuje za pewnik niczym nie sprawdzone twierdzenie Witolda Wirpszy o konformistycznym znaczeniu *Antygony* Anouilha, nie biorąc pod uwagę dowodów przeciwnych. Polemiki na temat aktualnych spraw teatralnych, dotyczące teatrów Dejmka i Skuszanki, mają obecnie raczej historyczny charakter.

Tytuł książki jest zaczerpnięty od przełomowego okresu, w którym teatry nasze odbywały „czyśćcową pokutę" za lata nie zawinionych przez siebie poprzednich zaniedbań i „odrabiały to, co konieczne". Pomianowski daje świadectwo tej walce, jej sukcesom czy nawet porażkom. Odwaga tego krytyka, jego prawdomówność i szczerość są przede wszystkim wynikiem — entuzjazmu. „Potencjał siły — to spostrzeżenie zdaje się być jego wyznaniem wiary — zależy nie tylko od ilości takich zjawisk, jak książki, instytucje

oświatowe i teatry, lecz przede wszystkim od zdolności do rozwoju myśli, koncepcji, zasad artystycznych. Myśl naukowa i twórczość artystyczna rozwijają się zaś tylko pod warunkiem bezustannej walki z zastojem, co pociąga za sobą konieczność krytycznego stosunku do sytuacji zastanej, choćby najświetniejszej, konieczność dyskusji, stałego przymierzania zasad do wymogów życia." Albowiem „dzieło sztuki nie musi być przekonywające". „Wystarczy — aby było bezsprzeczne."

Wojciech Natanson

POWIEŚĆ Z ŁEZKĄ

Bronisław Wiernik: *Nietutejszy*. Warszawa 1960. „Czytelnik"; str. 308, 3 nlb.

Tak zwana powieść masowa nie jest zjawiskiem jednokształtnym. Nie mam najmniejszych kwalifikacji do systematyzowania jej gatunków, ale sama świadomość wielokształtności zjawiska nie musi wynikać ze specjalistycznej wiedzy. O różnych gatunkach kartofli wie się w sposób mniej więcej naturalny, nie potrzeba do tego naukowych studiów. Powieści masowej nie zamierzam studiować naukowo i wypowiadam się na jej temat tylko dlatego, że także krytyk, chcąc nie chcąc, staje się konsumentem tej potrawy, jeśli chce być jako tako zorientowany w tym wszystkim, co się u nas do czytania przyrządza. Ostatnio w skali przemysłowej przyrządza się powieść masową. *Nietutejszy* Bronisława Wiernika to rarytas w tej kategorii.

Nietutejszego zakwalifikowałbym jako bestseller z gatunku powieści z łezką. Uciekam się do nomenklatury potocznej, ponieważ chodzi mi o podkreślenie odrębności zjawiska w stosunku do powieści sentymentalnej w jej historycznych i współczesnych kształtach. Sterne, Radiszczew czy Skarbek dawniej, Steinbeck czy Remarque dzisiaj — to bądź co bądź twórcy z ambicjami największych. W *Nietutejszym* objawiły się ambicje innego rodzaju. Wiernikowi, jak przystało na znanego „radiowca", zamarzył się sukces w zakresie literatury masowej. Można przypuszczać, że autor osiągnie to, czego pragnął. W dodatku sukces ten nie wzbudzi chyba (i nie ma potrzeby, żeby wzbudzał) oburzenia tych wszystkich, których interesuje naprawdę jedynie literatura poważna. Wiernikowi udało się bowiem osiągnąć „poziom do przyjęcia" w gatunku powieści masowej.

Polskim straszakiem dla autorów z tego zakresu piśmiennictwa beletrystycznego jest nazwisko Mniszkówny, a zwłaszcza jej powieść *Trędowata*. Wiadomo, że jeśli ktoś chce obrazić polskiego autora, wytyka mu pokrewieństwa z Mniszkówną, klasykiem powieści z łezką. Widzę pokrewieństwa *Nietutejszego* z *Trędowatą*, ale nie chcę Wiernika obrażać. Pokrewieństwa te są nie do uniknięcia, jeśli popularność staje się głównym kryterium wartości. Zgorszyłbym niejednych, gdybym chciał tropić ślady tych pokrewieństw u różnych autorów.

U Wiernika zresztą nie sięgają one zbyt głęboko. Anna z jego powieści to bardzo, bardzo daleka krewna Stefci. Anna jest prawdziwsza w sensie społecznym. Anna jest o wiele bardziej mądra i inteligentna, o wiele bardziej doświadczona, nie mówiąc już o tym, że Anna jest jak najbardziej współczesna. W ogóle, w przeciwieństwie do Stefci, Anna wie o sobie prawie wszystko, co może wiedzieć, i wie w dodatku prawdziwie, po ludzku, wie, co najtrudniejsze, nie zawsze banalnie. Ze Stefcią spokrewnia ją niewiedza o innych. Anna ma po prostu swojego ordynata Waldemara. Tym ordynatem Waldemarem Anny jest „nietutejszy", literat, który przyjechał na letnisko do miasteczka czy wsi nad jeziorem, gdzie mieszka Anna. Nie dziwi fakt, że Waldemarem Anny stał się literat. To wprawdzie nie pozycja społeczna, ale zawód jak najbardziej zmistyfikowany w opinii publicznej. Ta postać, którą widzimy zresztą tylko oczyma Anny i ludzi z jej środowiska, to prawdziwa pięta Achil-

esowa powieści Wiernika. Kto wie, czy wyobrażenia Anny o artystach nie są nawet bardziej banalne niż wyobrażenia Stefci o arystokratach! Nie ma się zresztą czemu dziwić, skoro Anna obserwuje i słucha człowieka tak, nie tylko dla niej, przedziwnego! Przyuważmy takie oto relacje Anny:

„— Proszę pana — powiedziała Justyna — więcej dzieci rodzi się z nienawiści tak z kochania.

Zapisał, że więcej dzieci rodzi się z nienawiści jak z kochania" (str. 80).

„— I głupi stanie się mądry, gdy pieniądze ma — odpowiedziała Justyna.

Ten pan z zeszłego roku oparł łyżkę o talerz i zapisał w notesie" (str. 115).

„— Bo protestanci nie idą do spowiedzi — powiedział — i dlatego o nich mówią, że smutna świnia. Bo świńtuszy i nie spowiada się. Wszystko w sobie dusi. I dlatego jest smutny. Jak każdy, kto ma zaparcie. Ze swoich myśli trzeba się wypróżniać. Potem jest lżej" (str. 135).

W początkowych partiach powieści ta przedziwna postać nie jest jeszcze szokująca. Po prostu przypuszcza się, że chodzi tu o humorystyczną karykaturę literata, że jest to ni mniej ni więcej tylko zwykły grafoman, który zgrywa się w środowisku Anny. Im bliżej końca powieści, tym większe jednak zdumienie u czytającego. Ten „pan z zeszłego roku" okazuje się tym samym, któremu Anna aktualnie „wypróżnia się ze swoich myśli". W zeszłym roku ten pan traktował Annę jako obiekt do swojej powieści, nie chciał widzieć prawdy o niej, nie zdawał sobie sprawy z jej uczuć w stosunku do siebie, i oto Anna po roku odkrywa przed nim prawdę, mówi mu o swej miłości, mówi mu o nieszczęściu, którego stał się przyczyną, wytyka mu jego „nietutejszość", jego wyobcowanie. Literat Wiernika, okazuje się, nie jest postacią humorystyczną, to prawdziwe nieszczęście dla Anny, to jej tragiczny Waldemar, spętany artyzmem, tak jak tamten arystokratycznością.

Zdaje mi się, że obnażyłem dostatecznie sferę powieści z wyższych sfer w książce Wiernika. Nie sądzę, żebym przy tym złośliwie przesunął proporcje. Wbrew pozorom, a zgodnie z tytułem powieści ów „nietutejszy", ów literat to postać i sprawa centralna w utworze. Anna bardzo wiele opowiada o nim i wszystko dla niego. Anna nie jest wolna przy tym od ambicji moralizatorskich pod adresem „nietutejszego". Warstwa dydaktyczna nie jest w książce także najlepszej próby, jeśli w ogóle ta warstwa może mieć w jakiejkolwiek literaturze dobrą próbę. Charakter tego moralizowania objawia się dosyć przejrzyście w takiej chociażby konkluzji Anny: „Tak, proszę pana, tak, mój drogi, żyjemy w jednym kraju, ale co ty wiesz o życiu, o którym przyjechałeś do nas pisać, i los o fioletowym nosie przywiózł cię do nas, gdzie wszystko cię interesowało i wszystko było ciekawe do tej chwili, kiedy jakaś biedna zaszczuta kobieta, na którą tam u siebie nawet byś nie spojrzał, powiedziała ci Nie, bo wstydziła się wtedy, że może źle pachnie, i już odeszła ci cała ochota, i już nie miałeś wcale o czym pisać. Pamiętasz?" (str. 305).

Napisało się mimo to, że *Nietutejszy* reprezentuje poziom powieści masowej „do przyjęcia". Tak jest rzeczywiście. Dzięki temu przede wszystkim, że Anna w swoim wielkim mówionym monologu (taka jest konstrukcja formalna utworu) mówi proste i, jeśli nawet banalne, to w każdym razie prawdziwe rzeczy o sobie samej, o szczęściu i udręce zwykłych spraw życia ludzkiego. Przy pomocy prostych pojęć i słów Anna trafia w sedno tego wszystkiego, co dla człowieka najważniejsze, co stanowi codzienny chleb ludzkiego życia duchowego. Jej opowieść jest przy tym w miarę zwięzła, w miarę skomponowana i nie zamienia się w bezmyślną gadaninę, w codzienny bełkot, sankcjonowany bezkrytycznie w *Matysiakach* i w im podobnych „dziełach literackich". Opowieść Anny w tym wszystkim, co dotyczy jej własnego, rzyczywistego życia, ma siłę, ma walor całożyciowej spowiedzi, dokonywanej raz jeden, z całą ostrością widzenia rzeczy. „Najpierw zabito we mnie dziecko. Potem zabito we mnie matkę, zanim jeszcze zostałam kobietą. Potem na mnie pluli. Winną byłam ja. Za wszystko ukarano mnie" (str. 127). Miłość, a raczej brak miłości, konflikty z prowincjonalną moralnością, sprzeczności codziennego życia — to treść kulturalnie spreparowanej opowieści polskiej „rzymianki" z mordobijskiego powiatu.

O jednym z sensów powieści masowej mogłaby stanowić jej popularyzatorska służebność wobec awangardowych form literatury pierwszego sortu. Pod tym względem należy przypisać Wiernikowi

poważną zasługę. Dzięki *Upadkowi* Camusa przyjęła się między innymi u nas forma wielkiego monologu „gadanego". Wystarczy wspomnieć *Wzlot* Iwaszkiewicza, *Bramy raju* Andrzejewskiego, *Miejsca nawiedzone* Odojewskiego i cały szereg innych utworów. Wbrew pozorom naturalności jest to forma niesłychanie trudna. Czytelnik mniej przygotowany odczuwa wobec niej niemałe opory. Prostota monologu Anny może przyczynić się do łatwiejszego przyjęcia tej formy. Trzeba zresztą przyznać Wiernikowi, że dokonał w swojej książce eksperymentu nie lada. Wszystkie wspomniane przeze mnie utwory są stosunkowo niewielkie, zbliżają się do wymiarów większych opowiadań. Wiernik zastosował tę formę do powieści, chciałoby się powiedzieć, pełnometrażowej. Eksperyment Wiernika można uznać za udany. Świadczy to o pojemności tej formy i stanowi o dodatkowym walorze powieści masowej Wiernika.

Henryk Bereza

POWIEŚĆ Z DRESZCZYKIEM

Ryszard Kłyś: *Droga do Edenu.* Kraków 1960. Wydawnictwo Literackie; str. 210, 2 nlb.

Pisząc o *Rzymiance* Alberto Moravii i chwaląc poziom zawodowo uprawianej europejskiej beletrystyki, nie pretendującej do odkrywczości intelektualnej czy artystycznej, wspomniałem nazwisko polskiego autora, który, cokolwiek by się o nim nie myślało, jest ponad wszelką wątpliwość kulturalnym i wartościowym beletrystą we wszystkim, co pisze. Autor polski bez zachwytu przyjął moją pochwałę. Przypuszczam także, że Moravia, gdyby w nieprawdopodobny sposób zetknął się z moją opinią o *Rzymiance,* nie byłby zachwycony. No cóż, autorom zawsze — jest to może psychologicznie nieuniknione — wydaje się, że odkrywają pierwsi nigdy nie odkryte lądy, że są wieszczami, a nie zawodowcami od beletrystyki. Mimo tak niefortunnego doświadczenia nie zawaham się stwierdzić w związku z powieścią *Droga do Edenu,* że krakowski autor nauczył się „robić beletrystykę". *Droga do Edenu* to niewątpliwy przykład kulturalnej beletrystyki współczesnej.

Stwierdzam to tym skwapliwiej, że Ryszard Kłyś nie jest — jak sądzą niektórzy — debiutantem. Kłyś opublikował w roku 1953 powieść *Ostatnie słowo ma człowiek,* pisaną ponoć jeszcze w roku 1951. O tej pierwszej książce autora *Drogi do Edenu* w żadnym wypadku nie dałoby się powiedzieć, że ma ona cokolwiek wspólnego z kulturalną beletrystyką. Był to swoisty popis nieudolności beletrystycznej według schematu produkcyjnego. Nic nie wskazywało wtedy na to, że autor mógłby zawodowo „pisać powieści". Przypuszczenia co do wyższego rzędu predyspozycji pisarskich nie wchodziły wtedy w ogóle w rachubę. Co do mnie, nie wysuwałbym takich przypuszczeń także w związku z *Drogą do Edenu.* Trzeba jednak w każdym razie oddać autorowi sprawiedliwość. W ciągu paru lat milczenia przygotował się rzetelnie do zawodu powieściopisarza.

Droga do Edenu to tak zwana „powieść do czytania". Jest w niej miłość i wojna, czyli jest atrakcyjna fabuła, dramatyczne sytuacje, tak zwane „zarysowane" charaktery ludzkie, są wreszcie sprawy ostateczne, konflikty moralne i zresztą wszystko, co w kulturalnej powieści potrzebne. Napisano nawet, że byłoby wszystko w porządku, gdyby nie naśladowanie stylu Hemingwaya. Nie zaliczam Hemingwaya do geniuszów współczesnej prozy, ale mam niejakie wątpliwości, czy wszystko u tego pisarza da się sprowadzić do krótkich, lapidarnych zdań i do techniki behawiorystycznego opisu. Zgódźmy się jednak, że każdy ma takiego Hemingwaya, na jakiego zasługuje. Kłyś może być od biedy Hemingwayem dla poniektórych naszych krytyków. Bo to przecież charaktery i sprawy prawdziwie męskie, sytuacje

niekiedy jak w *Komu bije dzwon*, a i język żywcem jak z Hemingwaya. A w dodatku temat polski, Bieszczady całkiem egzotyczne, tragedia Żydów polskich tak jak u Adolfa Rudnickiego czy Leopolda Buczkowskiego z tą różnicą, że wszystko do czytania w pociągu na trasie Warszawa—Hel czy Warszawa—Zakopane.

Teraz zahaczyłem — zdaje się — o sprawę najbardziej zaskakującą w książce *Droga do Edenu*. Zastrzegam się, że nie jestem wcale zgorszony. To wcześniej czy później musiało nastąpić. Już pewien osławiony krytyk miał za złe i Rudnickiemu, i Buczkowskiemu, że nie potrafili napisać prawdziwie nowoczesnych utworów na temat Żydów i getta. I rzeczywiście nie potrafili. Nie potrafili, ponieważ nie chcieli i nie mogli. Opowiadania z cyklu *Epoka pieców* czy *Czarny potok* to nie zawodowo uprawiana beletrystyka, dla której wszystko jest dobre, co atrakcyjne, co budzi dreszczyk emocji czy nawet zachwyt wyrafinowanego intelektu. Rudnicki miał w nosie wszelkie kryteria wartości beletrystycznych. Rudnicki pisał, bo nie mógł nie pisać. Rudnicki pisał jak mógł, bo zwalił się na niego obowiązek pisania o tym, wobec czego przestaje istnieć literatura, wobec czego nie liczą się żadne literackie względy. Trzeba być niewrażliwym i głuchym jak pień na wszystko, co ludzkie a raczej nieludzkie, żeby w straszliwym dokumencie pisarskim Rudnickiego węszyć za literaturą, za jej okazyjnymi normami, za jej wymyślonymi błyskotkami. Dokument pisarski Rudnickiego jest, jaki jest, i jest to jedyny tego rodzaju dokument w języku ludzkim zapisany. Trzeba o tym właśnie pamiętać, jeśli się chce atakować Schwarz-Barta za jego głośną książkę. Schwarz-Bart pokusił się o zrobienie pierwszorzędnej zresztą literatury z tego, z czego u nas literatury dotychczas nie robiono.

Droga do Edenu Ryszarda Kłysia to pierwsza u nas czysto beletrystyczna próba eksploatacji jednego z najstraszliwszych doświadczeń ludzkich. Mnie osobiście raziłaby tutaj „beletrystyczność" o wiele lepszej nawet próby. Ale nie dziwię się. Dorastają ludzie, dla których doświadczenia ostatniej wojny są czymś tak samo odległym jak dla nas wojna trojańska. Wtedy z domysłów na temat tych doświadczeń można z powodzeniem wysnuwać temat literacki. Atrakcyjny, niesamowity, w sam raz na powieść z dreszczykiem na taką czy inną okazję. Ryszard Kłyś taką właśnie powieść „zrobił". „Zrobił" ją umiejętnie i kulturalnie. Bez obrazy dobrego smaku. Bez obrazy moralności. Bez obrazy władzy i w ogóle bez obrazy kogokolwiek.

Kto chce, niech więc czyta powieść, jak to polscy partyzanci — Morro, Szary, Negr i paru innych — wraz z mężczyznami z getta, Jehudą, Kaganem, Chaimem, uczestniczyli w „akcji Eden", przeprowadzając obozowiska żydowskie w Bieszczadach, „jedyne wolne getto na świecie", na stronę radziecką. Dowódca partyzantów Morro kocha przy tym piękną Kailę, musi zabić oszalałego z cierpienia Rafała Baumana, musi wydać rozkaz zabicia zdrajcy, partyzanta Wilka, musi wysłuchać historii upadłego rabina Naftali Kirscha, który opamięta się w końcu i wraz z rannym Morro uda się w „drogę do Edenu". Eden jest zresztą dokładniej opisany przez Morro w rozmowie z Baumanem. „— W E d e n i e jest spokój — powiedział cicho, łamiącym się głosem. — To jest miasto, w którym nie odczuwa się samotności ani strachu. Nikt nie boi się tam śmierci. W tym mieście nie ma gett ani wojen, nie ma udręki ciągłego wyczekiwania na niebezpieczeństwo ani niepokoju o los bliskich, bo wszyscy są stale z sobą. Tam nikt nie jest głodny. Tam nikt nie cierpi z powodu zimna. Nie ma biedaków ani bogaczy i każdy ma to, czego potrzebuje..." (str. 192).

Autorowi *Drogi do Edenu* wypada życzyć napisania bardzo wielu równie umiejętnych powieści. I zastrzegam się, że w życzeniu tym nie kryje się żadna złośliwość.

Henryk Bereza

„L'EDUCATION SENTIMENTALE" MARIUSZA LÜDIGERA

Marian Promiński: *Król nie żyje, niech żyje król.* Kraków 1959. Wydawnictwo Literackie; str. 409.

W roku 1938 wydał Marian Promiński swą drugą (po tomiku opowiadań *Róże w betonie)* książkę: powieść *Lüdigerowie.* Książka wówczas nie dotarła do odbiorcy — została skonfiskowana przez cenzurę (ze względów obyczajowych), drugie zaś, poprawione, wydanie spłonęło na składzie we wrześniu 1939 r. Przeleżała więc powieść Promińskiego dwadzieścia lat w maszynopisie, co nie pozostało bez wpływu na jej kształt. Dziś — gdy autor zdecydował się oddać ją czytelnikowi — posiada ona nie tylko zmieniony tytuł (brzmi on *Król nie żyje, niech żyje król),* ale także dopisaną w 1947 r. część trzecią, która, choć niewielka objętościowo, odgrywa ważną rolę; stanowi uzasadnienie nie tylko nowego tytułu, ale poniekąd zmienia sens książki. Zakończenie *Lüdigerów* zostawiało głównego bohatera, Mariusza, jako człowieka nieudanego, „który do niczego nie dojdzie", nieproduktywnego, rozgrzeszającego się z bezczynności i pasożytnictwa talentem, który ukazany jest jednak jako dość problematyczny. *Król nie żyje, niech żyje król* kończy się w momencie, gdy Mariusz pod wpływem kolejnych niepowodzeń życiowych pisze swą pierwszą kompozycję; w momencie, gdy przestaje być pasożytem, staje się twórcą. Kończy się więc swoistym happy endem, jak w tradycyjnej powieści tendencyjnej — bohater po srogich doświadczeniach życiowych wypływa na spokojną drogę, osiąga cel, do którego dążył. Ale książka nie ma nic z wszechobecnego w powieściach dziewiętnastowiecznych dydaktyzmu. Antydydaktyzm jej jest całkowity. Dopisane zakończenie jest więc nie nawrotem do przebrzmiałych konwencji, ale ucieczką przed nową, wytworzoną już w dwudziestoleciu (kontynuowaną w literaturze powojennej) modą; modą na bohaterów" „nieudaczników", ludzi bezużytecznych, skończonych. Promiński — pisarz uczulony na truizm, chce przez tę poprawkę wyodrębnić swą powieść z serii. Chce, aby była bardziej autentyczna (bo przecież normalnie większość ludzi jakoś w końcu znajduje swe miejsce w życiu). A może sobie na to pozwolić nawet za cenę wprowadzenia owego swoistego happy endu (swoistego — bo przecież daleka od radości, choć weryfikująca się życiem, jest owa filozofia praktyczna Karola Lüdigera), gdyż treść książki wyklucza wszelkie możliwości włączenia jej w nurt naiwnego, optymistycznego „realizmu", do którego należały „szlachetne" powieści tendencyjne wieku XIX i ich dwudziestowieczna progenitura.

*

Złożyło się na to kilka przyczyn. Przede wszystkim powieść *Król nie żyje, niech żyje król* (podobnie jak *Twarze przed lustrem,* jak nowele Promińskiego) jest całkowicie wyprana z wszelkich skłonności do wartościowania moralnego, do osądzania. Promiński ma jedyną pasję — pasję badacza, który stoi przed przedmiotem swego badania: człowiekiem. I jedną ambicję — jak najlepszy, najdokładniejszy, najbardziej adekwatny do treści opis. Resztę: wyciągnięcie wniosków z tego lub ich niewyciągnięcie — pozostawia czytelnikowi.

Ten klimat książki nowe zakończenie pogłębia zdecydowanie. Pierwotnie jako jedna z możliwości mogła być odczytana z książki ocena moralna potępiająca bohatera, w tym sensie, że ukazując jego klęskę traktowała ją jako konsekwencję życia. Po dopisaniu trzeciej części ta możliwość została poważnie osłabiona. Bohater ostatecznie nie ponosi klęski, skoro w wyniku niepowodzeń życiowych rodzi się w nim artysta.

Z brakiem wartościowania moralnego wiąże się organicznie inna cecha pisarstwa Promińskiego: chłód, obiektywizm badacza, „reizm". Jakiś bezosobowy stosunek do „przedmiotu", dystans. Uderza ta „rzeczowość" najbardziej w scenach erotycznych. Jest w nich Promiński uważnym i drobiazgowym obserwatorem. Jest przy tym najdalszy od smakowania — niesobego przecież najlepszym pisarzom — w uka-

zywanych sytuacjach. Tworzy je — bo są mu niezbędnie potrzebne dla całości rysunku psychicznego swego bohatera. Zachowuje przy ich opisie taką samą skrupulatność badacza, jak przy opisie świąt Bożego Narodzenia, incydentu z dozorcą w czeskim mieście czy wojennych perypetii swego bohatera. Ale jest to skrupulatność tego samego typu, co skrupulatność profesora Akademii Medycznej, wtajemniczającego przyszłych lekarzy w tajniki seksuologii.

Promiński jest obdarzony ogromną spostrzegawczością. Jest mistrzem obserwacji, i to obserwacji szczegółu. Dla Promińskiego jest ważny każdy ruch ręki, każda zmarszczka nosa. Z uwagą obserwuje najdrobniejsze objawy zachowania się człowieka. Zbliża się tym do prozaików amerykańskich pozostających w sferze wpływu behawioryzmu. Ale operując techniką behawiorystów (jeśli idzie o stosunek do szczegółu, o opisy „zachowań się") dysponuje jednocześnie Promiński wiedzą o człowieku i jego stanach wewnętrznych właściwą reprezentantom psychologizmu. Owe wspomniane ruchy ręki, zmarszczki nosa są dla Promińskiego znakami stanów psychicznych, o których wie więcej niż behawiorysta. Potrafi przy tym dostrzec i ukazać jakiś niespodziewany, niewidoczny niekiedy dla przeciętnego oka szczegół, który wydobywa istotną cechę charakterystyczną przedmiotu czy sytuacji, zastępuje syntezę. Dlatego „obsesja" szczegółu nie rozbija, nie atomizuje prozy Promińskiego (jak było niekiedy u naturalistów), nie utrudnia percepcji utworu.

Jako „psycholog" jest Promiński mistrzem małej psychologii. Jest niezrównany w oddawaniu nie wielkich, ale takich najzwyklejszych, małych, codziennych sytuacji. W przeciwieństwie do autorek *Niecierpliwych* czy *Cudzoziemki* nie szuka charakterów wyjątkowych, fascynujących ani momentów decydujących, przełomowych w życiu człowieka. Jest malarzem codzienności, a oryginalność jego na tym polega, że potrafi z takich sytuacji, jak spacer po parku, nudzenie się w domu, odwiedziny u znajomych, wydobyć takie niespodziewane, barwne szczegóły, że nasuwa automatyczne skojarzenia z neorealistyczną szkołą filmową czy z niektórymi tendencjami szkoły „nowego realizmu" we Francji (np. z powieściami Butora).

U Promińskiego rzadko występuje dialog. I pod tym względem różni się on od pisarzy-behawiorystów. Ale nie spotykamy także monologu wewnętrznego. Przeważa opowiadanie i opis, relacja narracyjna autora. Oto charakterystyczny jej przykład:

„Naprawdę rozmawiał z nią dopiero w czasie rewizyty tego dnia wieczorem u majora Misiorka, który miał duże, ponure mieszkanie w koszarach; zaprosił prawie to samo towarzystwo co Barcikowscy i podwyższył stan opilstwa o jeden gradus, podając mocne, markowe trunki. Na tym też polegała tajemnica porozumienia Mariusza z Atą, bo gospodarz konsekwentnie gości upijał, a sam uciesznie chodził pośród nich i jeszcze dolewał. Tolek upił się bardzo prędko i Mariusz z pewnym zadośćuczynieniem patrzył na Atę, która z niesmakiem odwróciła się od pustego miejsca Tolka, chętnie słuchając trzeźwych, ledwie trochę przymglonych wywodów swego drugiego sąsiada. Mariusz miał swój dobry dzień, zresztą pił nieco oględniej. Raz, w czasie zawilszej kwestii, Ata przypomniała sobie Tolka i uprosiła Mariusza, żeby zajrzał, co się z nim dzieje. Poszedł więc i mógł wrócić z komunikatem, że jej Adonis rzyga jak Pan Bóg przykazał, ale pomocy do tego nie potrzebuje, sam się jeszcze dzielnie trzyma rury w klozecie. Naturalnie — przedstawił rzecz nie tak jaskrawo i z pewnym współczuciem" (str. 353).

Promiński unika techniki protokolarnego zapisu, co już wynika z faktu przewagi opowiadania i opisu nad dialogiem. Prozę swą kształtuje świadomie i celowo, cyzeluje ją, dbając zarówno o jej stronę brzmieniową, jak o świeżość i niebanalność metaforyki, o specyficzną rytmikę obrazów (np. opis początku zimy przez pryzmat świadomości kilkuletniego dziecka, na str. 38—40).

*

Staje przed nami pytanie: czy traktować recenzowaną książkę jako wznowienie napisanej przed wojną powieści, czy jako utwór nowy, współczesny. Za drugą alternatywą przemawiałby nie tylko fakt, że posiada dopisane już

po wojnie zakończenie, ale także i to, że praktycznie dopiero teraz styka się ona po raz pierwszy z czytelnikiem. Ale z drugiej strony atmosferą swą, powiązaniami literackimi, kształtem artystycznym tkwi ona w okresie dwudziestolecia i tylko w kontekście literatury międzywojennej może być zrozumiała.

Powieść Promińskiego przypomina wiele książek dwudziestolecia, ale jest od każdej z nich inna. Jest to Uniłowski *(Dwadzieścia lat życia)*, ale potraktowany ze sceptycznym dystansem autora *Róży w betonie*, Zegadłowicz ze *Zmór*, ale bez jego fascynacji fizjologa, Wittlin wreszcie (poprzez swą bezosobowość i „reizm"), ale bez patosu autora *Soli ziemi*. Katalog ten można by powiększać i rozszerzać. Bo skojarzenia nasunęłyby się i z prozą psychologizmu, z Nałkowską czy Kuncewiczową, i z twórczością realistyczno-społecznikowską grupy „Przedmieście", z Ważykiem z *Mitów rodzinnych*, a nawet z Gombrowiczem (podobny jak w jego wczesnych nowelach, pełen dystansu, lekko ironiczny stosunek do własnych bohaterów). Chodzi o to, że przy tych wszystkich skojarzeniach pozostaje faktem odrębność Promińskiego. Niewątpliwie jest to powieść z tego typu powieści o życiu, które zapoczątkował jeszcze Flaubert swoją *Szkołą uczuć*. Widać po niej oczytanie w Prouście i jego uczniach oraz pewne ślady terminowania u Tomasza Manna. Ale jednocześnie reprezentuje własny, odrębny ton i klimat (ukształtowany już w debiutanckim, świetnym tomie opowiadań *Róże w betonie*, rozwinięty w *Lüdigerach*, które w ewolucji samej prozy Promińskiego stanowią wyraźne ogniwo pośrednie między ironicznym dystansem *Prawie fachowca* a wyłącznym „reizmem" *Twarzy przed lustrem*). W chwili druku *Lüdigerów* pod koniec lat 30-tych jako pokrewne zjawisko można by wymienić jedynie Iwaszkiewicza z jego nowelami, zebranymi później w tomie *Nowa miłość*.

Ten styl bezosobistego, chłodnego, „reistycznego" stosunku do opisywanej rzeczywistości nie jest ostatnio czymś odosobnionym, zarówno w naszej, jak w obcych literaturach. Na tle powojennej literatury ostatnie nowele Promińskiego nie wydają się już zjawiskiem zaskakującym. Ale trzeba pamiętać, że pod koniec lat 30-tych styl taki był rewelacją. Pozwoli to inaczej spojrzeć na nie docenioną ciągle, a eksperymentatorską i prekursorską w swoim czasie, świetną i ciekawą pod względem artystycznym twórczość autora *Prawie fachowca*, *Twarzy przed lustrem* i *Król nie żyje, niech żyje król*.

Janusz Maciejewski

LITERATURA „PRZEKROJOWA" I LITERATURA „EXPRESSOWA"

Teodor Klon: *Kobiety i telefon*. Warszawa 1960. „Czytelnik; str. 96, 8 nlb.

Kłopot, co robić z literaturą „expressową", nie spędza na ogół snu z powiek powieściopisarzy. I nie mówię tu akurat o warszawskim *Expressie Wieczornym*, który lepiej czy gorzej, ale jakoś sobie z tym radzi, nie schodząc raczej poniżej poziomu, skąd zaczyna się już przestępstwo przeciw dobremu smakowi i zdrowemu rozsądkowi (a zresztą kto wie, jak to jest naprawdę? Kto z krytyków i literatów czyta te rzeczy? Kto spróbował przeanalizować te najwyżej nakładowe w Polsce utwory?). Gorzej z pismami prowincjonalnymi.

Kobiety i telefon Klona, chociaż pierwodruk powieści można znaleźć w *Przekroju* — to raczej problem literatury „expressowej" niż „przekrojowej".

Zostawmy tu na boku kwestię rangi literackiej literatury „przekrojowej". Wiadomo, że obok błahostek i nawet chałtury (to nieuniknione w magazynie takim, jak *Przekrój* — do rzadkości natomiast należy zaliczyć fakt, by

i ta chałtura nie była jakoś zręczna, dowcipna, interesująca) — były tam drukowane i rzeczy zaliczające się do najwybitniejszych osiągnięć powojennej literatury, jak np. *Zielona Gęś* Gałczyńskiego lub nie dość ceniony *Profesor Tutka* Szaniawskiego. Ale literatura „przekrojowa" to specjalne zagadnienie, tyczące czego innego niż oceny estetycznej, i nawet nie tylko socjologiczne. Jest to też problem teoretyczno-literacki, sprawa specyficznej struktury drukowanych tam utworów.

Specificum tej „przekrojowej" literatury polega głównie na skonstruowaniu „intencjonalnego czytelnika" (termin analogiczny do „intencjonalnego autora" według terminologii prof. Ingardena), jednolitego dla wszystkiego prawie, co w *Przekroju* bywa drukowane, od nowel do krzyżówek. Jest to przede wszystkim rezultatem konsekwentnej pracy redaktora, stwarzającego jedność koncepcyjną pisma.

Tak jak narrator, którego cechy odczytujemy z właściwości narracji, bynajmniej nie jest tożsamy z autorem, lecz jest jego tworem — tak tu mamy do czynienia z konstrukcją czytelnika stanowiącego integralny, immanentny składnik utworu, a więc z fikcyjnym założeniem artystycznym. Czytelnik ten jest postacią parodystyczną i bardzo komiczną, szczególnie w płaszczyźnie intelektualnej, ale nie tylko. Autorzy piszą dla tej stworzonej przez siebie — czy przez redaktora — postaci, której cechy parodystyczne określają z kolei i parodystyczny charakter tworzonej dla tak wymyślonego czytelnika literatury. Nie wiadomo właściwie, czy clowny biegają po arenie, czy zajmują miejsce w amfiteatrze. I to właśnie jest zasadą wielkiej „przekrojowej" zgrywy: autor robi grymas, mrugając do kolegi-sąsiada z poprzedniej lub następnej strony — lecz prawdziwym adresatem tego mrugnięcia jest rzeczywisty, nie fikcyjny czytelnik *Przekroju*, ten, który wykupuje setki tysięcy egzemplarzy tego genialnie redagowanego tygodnika. Zostaje on wciągnięty do zabawy.

Ten prawdziwy, realny czytelnik *Przekroju* jest z pewnością kim innym niż ów „czytelnik intencjonalny", stanowiący artystyczny komponent magazynu. Ale wiąże ich jednak pewne podobieństwo. Gdy uważnie się przyjrzeć — widać, że to właśnie ów rzeczywisty czytelnik stał się przedmiotem parodii, której sam nie dostrzega. To obiektywne podobieństwo pozwala mu zresztą dobrze czuć się z tekstami, które dostaje: są one przecież pisane dla niego, tyle że potraktowanego z przesadą, ze złośliwą szarżą. Zarazem jednak odległość karykatury od modelu jest dostateczna, by czytelnik *Przekroju* chętnie wziął udział w wymianie porozumiewawczych mrugnięć, nie podejrzewając nawet, że mruga trochę (tylko trochę zresztą) „przeciw sobie". Dzięki temu zaś czytelnik czuje się nieomal kumplem „przekrojowych" autorów, kimś z ferajny, wtajemniczonym. To jest może najważniejsze dla snobistycznej w pewnym sensie atmosfery, roztaczanej przez tygodnik — i dla jego powodzenia.

Należy stwierdzić, że trzeba tu geniuszu: tak wyczuć czytelnika, zdolnego stworzyć masową bazę odbiorczą dla pisma, tak wyśledzić jego potrzeby i snobizmy, tak je sparodiować i zarazem im pochlebiać, tak się przy tym samemu artystycznie, twórczo wyżyć!

Ale jak z tego widać — a raczej co stanie się widoczne dla czytelnika d.c. niniejszej recenzji — problem powieści Klona to mimo miejsca pierwodruku — raczej problem „expressowy" niż „przekrojowy".

Czytelnik *Przekroju*, ten czytelnik rzeczywisty, reprezentuje raczej (przynajmniej wtedy, gdy bierze pismo do ręki) typ „człowieka kręgu zabawy", jeśli tu wolno posłużyć się terminologią Znanieckiego. Czytelnik *Expressu*, nawet wtedy, gdy szuka w dzienniku głównie rozrywki, reprezentuje postawę bardziej serio. Zróżnicowanie to w znacznej mierze wynika zresztą z różnych funkcji niedzielnego magazynu i codziennej popołudniówki — i może tak się zdarzyć, że ten sam czytelnik raz będzie reprezentował jedną postawę, raz drugą, zależnie od tego, czy weźmie do ręki *Przekrój*, czy *Express* — lecz niewątpliwie te dwa kręgi czytelnicze znacznie się różnią. Różnią się chyba przede wszystkim zapotrzebowaniem na różny typ rozrywki.

Czytelnik *Przekroju* wrażliwszy jest na abstrakcyjny żart, na nonsensowny humor, na formalny dowcip, na curiosum, na zgrywę, na wygłup. Czytelnik *Expressu* szuka w tej dziedzinie iluzji rzeczywistości: kryminał musi być uprawdopodobniony i tkwić w realiach

obyczajowych, środowiskowych, topograficznych; felieton ma mieć jakieś odniesienie do rzeczywistości, a dowcip powinien być sytuacyjny, fabularny; sensacja ma mieć charakter reportażu (choćby tylko pozornie) — i nic nie szkodzi, jeśli skłania do jakiejś prymitywnej refleksji lub podsuwa prosty morał.

Krótko mówiąc — czytelnik *Expressu* nie jest niepodatny na dydaktykę i moralistykę, jeśli nie są zbyt widoczne — i jeśli nie narzucają mu zbyt wielkiego wysiłku intelektualnego. Jest pod tym względem wdzięczniejszym odbiorcą od czytelnika *Przekroju*, który łatwo przyswoi sobie określony styl zachowania się, zabawy, ubrania, nawet określone mechanizmy kojarzenia, lecz przeważnie pozostanie niewrażliwy na próby skłonienia go do refleksji. Jeśli ma się więc cel dydaktyczny bądź moralistyczny, i jeśli bardziej zależy na prymitywnej choćby refleksji światopoglądowej — niż na kształtowaniu bardzo wyrafinowanych nawet nawyków i skojarzeń (obydwa cele są zresztą bardzo ważne) — bardziej warto pisać dla czytelnika *Expressu* niż *Przekroju*.

Kobiety i telefon Klona są właśnie powieścią rozrywkowo-sensacyjną w formie, a moralistyczno-dydaktyczną w treści — przeznaczoną dla czytelnika, który nie weźmie co prawda do ręki tzw. „trudnej" literatury, który szuka przede wszystkim sensacyjnej fabuły i erotycznych wątków, ale równie łatwo da się wciągnąć przy tej okazji w refleksję nad życiem, przyczynami ludzkich postępków, normami moralnymi — jak przy okazji wydarzeń, które się dzieją w rodzinie, wśród znajomych lub na sąsiedniej ulicy. Tyle tylko, że przeważnie nikomu na tym nie zależy, by tej gotowości czytelnika wyjść naprzeciw. To czytelnik, który albo nie ma szans znalezienia odpowiadającej mu literatury — albo, jeśli ją dostaje, jest to literatura w najgorszym estetycznie gatunku i pisana bez troski o jej społeczny efekt.

Klon wziął za przedmiot swej moralistycznej powieści sferę stosunków erotycznych między współczesnymi nam ludźmi, obywatelami PRL, przedstawicielami inteligencji. Wybór środowiska jest więc nieomal stereotypowy. Wybór tematyki natomiast — odważny. Podejmować próbę dydaktyki moralizującej w tej właśnie dziedzinie — to akt wielkiej odwagi, szczególnie jeśli nie stoi się na stanowisku absolutnego liberalizmu moralnego w tej dziedzinie. Autor naraża się bowiem automatycznie na zarzut „kołtuństwa".

Wbrew zaś spodziewaniom — Klon w swej powieści reprezentuje bynajmniej nie liberalistyczne stanowisko w dziedzinie etyki seksualnej, i zresztą w ogóle w dziedzinie etyki (bo chociaż, jak było tu już powiedziane, właśnie erotyka jest ośrodkiem jego powieściopisarskiego zainteresowania — lecz erotyka nie wyodrębnia się tu jako sfera ludzkiego działania, wyizolowana z szerszej problematyki etycznej).

Gdyby trzeba było wymienić w powojennej polskiej beletrystyce powieść, która na skali, oznaczającej stopień liberalizmu w dziedzinie etyki seksualnej, zajmowałaby najbardziej skrajną pozycję — trzeba by wymienić *Sprzysiężenie* Stefana Kisielewskiego. Przesądza o tym cały jej tok, a przede wszystkim pointa stwarzająca najskrajniej subiektywistyczną i indywidualistyczną koncepcję stosunku jednostki do społeczeństwa i historii, a w tym oczywiście i do tego jednego wycinka normowanie życia osobniczego przez konwencje zbiorowości. Odległość między powieścią Klona a *Sprzymierzeniem* Kisielewskiego — traktowanym tu jako skrajny punkt orientacyjny na jednorodnej skali — jest bardzo duża. Łączy je chyba tylko przekonanie o wadze motywacyjnej erotyki w życiu ludzkim oraz poczucie, że jest to dziedzina życia, której nie da się wyizolować ze skomplikowanego splotu ludzkich motywacji. Wszystko inne raczej dzieli te utwory.

Dzieli przede wszystkim to, że cała powieściowa konstrukcja *Kobiet i telefonu* nastawiona jest na problem odpowiedzialności za postępowanie wobec drugiego człowieka — i nastawiona jest na sprowokowanie ocen etycznych z tego punktu widzenia wychodzących. Zbliżenie seksualne ma wielorakie następstwa psychologiczne, emocjonalne, biologiczne, często również moralne i społeczne, bywa też powodem zasadniczych decyzji życiowych. Stąd problem odpowiedzialności za następstwa zbliżenia. Problem ten może być zanegowany zupełnie, i tak chyba postąpiłby reprezentant skrajnego liberalizmu w etyce seksualnej.

Może też być przyjęty postulat pełnej odpowiedzialności.

Wariantów możliwego rozwiązania tej problematyki w drugim wypadku — jest wiele. Pisarz katolicki, bez względu na dalszy tragiczny splot wypadków, potępiłby Stachiewicza, który uwodzi najpierw siostrzenicę, a potem ciotkę. Dalsze perypetie byłyby dla niego tylko interesującą demonstracją, zainscenizowaną przez Opatrzność w celach dydaktycznych, lecz mało istotną merytorycznie — gdyż i tak śmiertelny grzech cudzołóstwa dokonał się, wraz ze swymi następstwami, w porządku supernaturalnym, istotniejszym od przyrodzonego. Natomiast dla postawy etycznej, proponowanej przez Klona, nieistotne jest, czy kobieta oddała się przed ślubem, czy po — lecz istotna jest gotowość i zdolność partnerów do poniesienia całej odpowiedzialności za rezultaty tego faktu, bez względu na to, czy byłyby one natury biologicznej, psychologicznej, czy innej. Jeśliby szukać dla tej postawy najbliższego jej sformułowania — nie znajdzie się lepiej trafiającego niż koncepcja „spolegliwego opiekuna", głoszona przez prof. Kotarbińskiego. Stachiewicz jest przeciwieństwem „spolegliwego opiekuna", to człowiek patologicznie niezdolny do wzięcia na siebie odpowiedzialności za kogolwiek bądź, włącznie ze sobą samym. „Spolegliwym opiekunem" jest natomiast Achmatowicz, postać zresztą nieco papierowa, lecz niewątpliwie pozytywna (co zresztą w literaturze jest prawie nierozłączne).

Koncepcja „spolegliwego opiekuna" ma wartość przede wszystkim jako próba opisu, sprowadzająca mnogość kryteriów oceny etycznej nowego kręgu kulturowego do jednego mianownika.

Dla powieści tego typu, co *Kobiety i telefon*, istotniejszy jest walor tej koncepcji jako sugestywnego wzorca moralnego. Chodzi o to, by stworzyć fabułę, która wciągnie czytelników, zadowoli przeróżne ich potrzeby estetyczne, psychologiczne, rozrywkowe — i popchnie ku refleksji kształtującej światopogląd moralny. To Klonowi udało się. Od flirtu przez telefon służącego jako ekspozycja, która budzi spontaniczne zainteresowanie czytelnika i ułatwia mu podstawienie się w miejsce bohatera, dzięki zaoferowanemu walorowi kompensacyjnemu (sprawność dialogu we flircie odgrywa tę samą rolę, co np. pojedynek na szpady w obecności bogdanki w Dumasowskiej powieści) — poprzez logikę perypetii erotycznych, zmierzających do tragicznych rozwiązań — aż do zupełnej klęski bohatera w zakończeniu, co wstrząsa czytelnikiem tym więcej, im łatwiej zrazu się z bohaterem utożsamiał — Klon konsekwentnie prowadzi czytelnika do refleksji moralistycznych przez siebie pożądanych. Zawierają one po pierwsze normę brania na siebie pełnej odpowiedzialności za los bliźnich, który się samemu uwarunkowało, konkretnie — za los partnera czy partnerki zbliżenia erotycznego; po drugie — wzorzec osobowości człowieka z charakterem, odpowiedzialnego.

Wydaje się, że propozycje etyczne Klona są społecznie cenne i warte poparcia. Sposób ich przedstawienia czytelnikowi jest trafny: przyjmie je on wraz z rozrywką, którą da mu powieść. Poziom literacki powieści nie budzi istotnych zastrzeżeń. Można tylko podziwiać pisarza, który wbrew zwyczajom przywiązuje wagę do kształtowania postaw moralnych „szarego człowieka" spoza kręgu elity intelektualnej.

Jan Józef Lipski

SZLAKAMI WALECZNOŚCI

Tadeusz Zajączkowski: *Nad rzekami Babilonu.* Opowiadania. Warszawa 1960. „Czytelnik"; str. 142.

Przeciętny czytelnik w Rzeczypospolitej już teraz ma olbrzymi materiał informacyjny o potwornych doznaniach wojennych z lat 1939—1945. Przybywają też coraz nowe pamiętniki, wspomnienia, rozważania. Obecnie otrzymaliśmy

tomik opowiadań pt. *Nad rzekami Babilonu* pióra Tadeusza Zajączkowskiego. Są to realia, dokumenty, przeżycia, choć zamknięto je w formę beletrystyczną. Autor umie najtragiczniejsze wydarzenia opowiedzieć barwnie, zajmująco, lekko. Kto weźmie do ręki tę książkę — nie wypuści, dopóki nie przeczyta: *„Finita la guerra"!* Ważkie sprawy czynią to, ale i niewątpliwy talent autora.

Tadeusz Zajączkowski przed wojną tylko kibicował sztukom pięknym i literaturze. Bywał w cukierniach i restauracjach, gdzie zbierali się malarze, rzeźbiarze, muzycy, literaci, aktorzy. Był to sympatyczny, przystojny, uśmiechnięty kresowianin. Urodził się w Humaniu. Tu skończył szkołę średnią. W Kijowie rozpoczął studia uniwersyteckie. W Warszawie dał się poznać jako autor wierszy i opowiadań. Dopiero na „środkowym wschodzie" „nad rzekami Babilonu", w Iranie, Iraku, na ziemi Izraela zaczął notować, transponować swoje przeżycia, obserwacje, rozmyślania. W Rzymie wydano w r. 1945 jego pierwszą książkę pt. *Od Ostrej Bramy — do Ósmej Armii,* a w r. 1946, również w Rzymie, *W krainie absurdu.* Jest też autorem jedynej powieści pt. *Ślad bosej nogi,* wydanej w Londynie. W r. 1957 Tadeusz Zajączkowski wrócił do Warszawy. Niedługo cieszył się stolicą, do której kierował wszystkie swe tęsknoty, pragnienia i potrzeby serca. Zmarł mając lat 62 w r. 1959. Tomik *Nad rzekami Babilonu* jest jego pożegnaniem z upragnioną ojczyzną.

Zawiera siedem pozycji: *Cezarea — wstęp wzbroniony, Faraon Bakszyn, Neapolitańska piosenka, Monte Cassino, Jak Wicek z Marysiem niemiecką armatę zdobyli, Szablą i piórem* oraz *W bladym świetle księżyca.* Dla nas, warszawiaków, są to niewątpliwe rewelacje, choć od Wańkowicza, od Strumph-Wojtkiewicza, od Artura Międzyrzeckiego i wielu innych autorów mogliśmy się dowiedzieć o tym tragicznym, wojennym szlaku naszych żołnierzy.

Tadeusz Zajączkowski przez swoje *Monte Cassino* daje więcej wzruszeń niż pękate tomy. To jest coś niezwykłego, dokument żołnierza walczącego. Autor wstawia taką relację, bardzo charakterystyczną dla mentalności wojskowej: „Major przejęty do głębi tą wiarą, która w owe dni opanowała całe szykujące się do walki wojsko, że ta bitwa będzie czynem niezwykłej wagi dla przyszłych losów Polski. Oczywiście, musi to być świetne zwycięstwo!... Sława polskiego oręża musi wstrząsnąć opinią całego świata!... Musi być rehabilitacją za wrzesień, tutaj muszą sojusznicy poznać bojową wartość polskiego żołnierza!".

A jak tam było naprawdę?

„W pierwszych dniach maja pochłodniało nagle, lunęły rzęsiste deszcze i na nowym miejscu postoju, w oliwnych gajach u podnóża szarych, zamglonych gór, brodziło się ciężko w tłustym błocie..."

„Wiedzieli już, że mają zdobyć klasztor na Monte Cassino. Oficerowie codziennie wyjeżdżali po kilku oglądać teren przyszłej bitwy i wiadomości o tym, jak to tam jest, pomału przesączały się do baonu".

„— To ci, bracie, teren... niech go cholera weźmie. Jeszcze takiego nigdy nie było. Ani w Syrii, ani nawet na tych ostatnich ćwiczeniach w Valle Agricola..."

Anglicy nazwali drogę do Monte Cassino „Interno Track": „piekielna".

Autor jest okiem, jest całym ciałem od Acquafondaty do pełnego zwycięstwa, do wejścia na Monte Cassino w trudzie bojowym, w głodzie, w pragnieniu, w ogniu niezliczonych, zamaskowanych armat, gniazd karabinów maszynowych, podstępnych min, bunkrów, krwawiących i rozkładających się w słońcu rannych, umierających towarzyszy broni. Ten opis nie poluje na efekty. I to stanowi o wartości artystycznej, wzruszeniowej tych 48 stroniczek, jak gdyby sprawozdania, reportażu, opisu realnych wydarzeń, gdy... „słońce już zachodzi, zapada zmierzch, znów rwą się pociski, znów odzywają się niemieckie spandały, znów trzaskają granaty, słychać krzyki: *zurück".*

„I znów prują seriami cekaemy, erkaemy i steny. Ale to już koniec! Granatów nie ma, amunicji nie ma, więcej już Niemców nie odeprą..."

Czyżby?

Mijały tak dni. „Na stromych zboczach jaru, który wąską szczeliną wdzierał się niemal pionowo w masyw górski, kuliły się postacie ludzkie. Drzemali siedząc, wspierając głowy na kolanach, zwijali się w kłębki jak śpiące psy, tulili się do szarych kamieni jak do miękkiej pościeli. Bez płaszczy, bez żadnej strawy, bez możności nawet rozprosto-

wania obolałych kości trwali tak dzień po dniu".

„Zmęczeni nieludzko, leżeli bez ruchu i nikomu z nich nie wpadło nawet do głowy, że to oni właśnie tym swoim trwaniem bezwładnym przełamują kryzys bitwy" (str. 90).

„Straty były duże, bardzo duże. Wyrosły cmentarze na polach pod klasztorem, zapełniły się szpitale rannymi" (str. 91).

Jak gdyby dla podkreślenia tej realnej prozy wojowania Tadeusz Zajączkowski dał pamiętnik ppułk. dypl. kawalerii, J. Swistunowicza-Turobojskiego, pt. *Szablą i piórem.* Można by to uważać za kpinę z militaryzmu. Wszystko jest wedle rozkazu, przepisowo, posłusznie, a w rzeczywistości wyłażą na wierzch ambicyjki, próżnostki, interesiki cuchnące, kombinacje. Ppułk dyplomowany kawalerii J. Swistunowicz-Turobojski pcha się po tytuł hrabiowski, prowadzi kombinacje walutowe, używa w Rzymie wszelkich przyjemności. Notuje w swoim pamiętniku: „To nie do wiary. Od wczoraj jestem Kawalerem Maltańskim. Mam też dokumenty stwierdzające moje prawa do włoskiego tytułu markiza". Mecenas Plugawko uświadomił go nawet, że pochodzi z rodziny Rurykowiczów czy Gedyminowiczów.

Świat się wali, a pan ppułk kawalerii za kombinacje walutowe zostaje Rurykowiczem, Markizem, Kawalerem Maltańskim.

Atmosfera moralna jest w tym środowisku bardzo problematyczna. Dnia 12 listopada 1943 zapisał w swoim pamiętniku w Tel-Awiwie:

„Nareszcie. Żyję od trzech dni jak człowiek. Tel-Awiw — to prawdziwa Europa. Lokale, kobiety, muzyczka, wino. Chciałoby się powiedzieć i śpiew, ale nikt nie śpiewa. Tylko grają. Pięknie. Cudne, znane melodie. Bardzo wytwornie. Wczoraj byłem z jedną znajomą panią, Belą P..., na prawdziwym, europejskim dancingu. Orkiestrze kazałem grać *Czarną panterę,* moje ulubione tango..."

Nie będziemy cytowali dalej tego pamiętnika dyplomowanego podpułkownika. Jest to... kpina, której nie powinno się generalizować. Tym niemniej i na tych stroniczkach spotykamy się z realiami nie do odparcia.

Z żalem zamykamy zbiór opowiadań tego autora. Miał wszystkie warunki, żeby wejść do literatury. Życie dało mu możliwości tworzenia zbyt późno. Pozostanie po nim tych kilka publikacji, jedna powieść-dokument i zbiór opowiadań *Nad rzekami Babilonu,* jako pamiątka po człowieku wrażliwym, poczuwającym się do obowiązków obywatelskich.

Eustachy Czekalski

ZA CO MU DZIĘKOWAŁ

Ryszard Górski: *Wincenty Rapacki.* Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 102.

Jerzy Leszczyński opowiadał kiedyś dość fantastyczną historię o swoim macierzystym dziadku, Wincentym Rapackim. Rzecz miała się dziać w 1865 roku we Lwowie czy może kilka lat później — w Krakowie. Do mieszkania młodego aktora, Rapackiego, przyjechał, sędziwy już, wielki komediopisarz Fredro. Wszedł do pokoju pana Wincentego, zamknęli się na klucz. Dzieci Rapackiego, zaciekawione osobliwą przygodą, zaczęły zaglądać przez dziurkę od klucza. Zobaczyły dziwną scenę. Twórca *Zemsty* i przyszły autor *Wita Stwosza* klęczeli na podłodze, obejmowali się i całowali. Fredro wyraźnie za coś dziękował Wincentemu Rapackiemu.

Czy ta opowieść jest prawdopodobna? Rapacki ożenił się wcześnie, mając lat około 20. Najstarsze jego dziecko, Honorata, przyszło na świat w 1863 roku, syn, również Wincenty, w 1865. Słynny aktor przebywał we Lwowie tylko w sezonie 1864/65, w Krakowie gra do 1870. Czy dzieci tak nieletnie mogły zapamiętać niezwykłą scenę? Myślę — że mogły. Właśnie jej pewna niesamowitość i barwność musiała im zapaść w pamięć. Nie

wykluczone zresztą, iż wraz z dziećmi zaglądała przez dziurkę od klucza ich matka, aktorka i śpiewaczka, Józefa z Hoffmanów. Tajemnicze wydarzenie było zapewne tematem niejednej rozmowy późniejszej, a umysł dziecięcy nie odróżnia rzeczy zasłyszanych od zapamiętanych z autopsji. Gdy Honorata z Rapackich, matka Jerzego Leszczyńskiego, powtarzała to wszystko synowi — pewne szczegóły mogły doznać przekształcenia. Lecz sam fakt nie jest zapewne wykluczony.

Najciekawsze jednak w tym wszystkim pytanie brzmi: o czym w takim sekrecie i z takim wzruszeniem rozmawiali wtedy Fredro oraz wykonawca roli Rejenta, Rotmistrza (z *Dam i huzarów*), Astolfa (z *Odludków i poety*) oraz Łatki? Jerzy Leszczyński wysuwał dwie możliwości: albo mogło chodzić o sposób interpretacji Fredrowskich postaci, albo o pewne szczegóły ruchu powstańczego z 1863 roku, w którym Rapacki brał żywy udział. To, co wiemy o ambicji i dumie przewrażliwionego pisarza, nie bardzo pozwala wierzyć w wersję pierwszą. Trudno ją jednak całkowicie wykluczyć — Fredro musiał wiedzieć, ile, na przekór niechętnej krytyce, zawdzięczał polskim aktorom. (Młodość Rapackiego nie stanowiła tu przeszkody, bo już w 1863 roku prasa nazywała go „wielbionym artystą".) Co do hipotezy drugiej — zdaje się ona wiązać z pewnymi pasjonującymi sprawami.

Jak wspomniałem, Wincenty Rapacki brał udział w Powstaniu Styczniowym. Ściślej należałoby może powiedzieć: brał udział w konspiracyjnym ruchu niepodległościowym, który przygotował Powstanie. Wedle tradycji rodzinnej był mianowicie Rapacki emisariuszem powstańczym na obszar Bukowiny (gdzie wtedy występował w teatrze kierowanym przez Eisenbacha-Ortyńskiego). Ryszard Górski w wydanej właśnie w PIW-ie monografii o Rapackim poświęca tej sprawie jedno zdanie: wspomnina, iż Rząd Narodowy mianował 23-letniego aktora-konspiratora komendantem Czerniowiec. Mógł wtedy Rapacki uzyskać wiadomości, które później tak bardzo wzruszyły Fredrę.

Ale ów epizod powstańczy wart jest chyba dokładniejszego zbadania. Zbliżamy się do setnej rocznicy styczniowego ruchu, któremu historycy nasi poświęcą na pewno nowe opracowania. Może znajdą się w źródłach informacje dotyczące właściwej funkcji i roli Wincentego Rapackiego? Łączy się to z zagadnieniem pasjonującym nie tylko ludzi teatru, ale i historyków obyczaju: z udziałem polskiego aktorstwa w naszym XIX-wiecznym ruchu konspiracyjno-wyzwoleńczym. Antoni Brayer odkrył wzmianki dotyczące udziału i martyrologii kilku aktorów krakowskich w powstaniu 1848 roku. Prof. Wacław Tokarz pisał — jeszcze przed pierwszą wojną światową — o pracy aktorów warszawskich w ruchu poprzedzającym Insurekcję Kościuszkowską, a także o stosunku władz powstańczych do spektakli teatralnych w Krakowie. Wiadomo, że posłowie Targowicy żądali pociągnięcia do odpowiedzialności Wojciecha Bogusławskiego za wystawienie *Powrotu posła* i *Henryka VI na łowach*. Czy nie warto zebrać w jedną całość tych rozproszonych i niedokładnie znanych epizodów wielkiego dramatu? I czy sprawa Wincentego Rapackiego nie mogłaby się stać jednym z interesujących tutaj fragmentów?

Ryszard Górski, autor omawianej przeze mnie monografii, zadowala się tylko wzmianką o bukowińskim epizodzie powstańczym. Nie było jego zamierzeniem autorskim szersze potraktowanie tej sprawy; pełna dokumentacja dotycząca Rapackiego ma się znaleźć w przygotowywanym przez PIW almanachu, poświęconym autorowi *Wita Stwosza*. Górski nie zajmuje się też przekonaniami wielkiego aktora ani jego działalnością publiczną. Adam Grzymała-Siedlecki w pięknym rozdziale, jaki Rapackiemu poświęca na kartkach swego *Świata aktorskiego moich czasów*, charakteryzuje Rapackiego jako gorącego patriotę o twardym karku wobec zaborczych prezesów teatrów rządowych, duszą i ciałem oddanego sprawie postępu. Był zapewne Rapacki wyznawcą idei pozytywistycznych, bliskim sojusznikiem Orzeszkowej, Dygasińskiego czy Prusa. W *Złotej Czaszce* Słowackiego widział, wedle słów Grzymały, „lud — szarą masę, która rwie się ratować ojczyznę, gdy zdradzili wielmożni i jaśnie wielmożni". Zgodnie z tym poglądem Rapacki grał Strażnika Krzemienieckiego. Jego bezkompromisowość i szczerość powodowały epizody, które z humorem opisuje Grzymała: „Rzecz się działa u Semadeniego przy stoliku, który obsiadło kilkanaście osób. Niejaki pan U., tea-

troman i wielbiciel wielkich aktorów, a z praktycznych przekonań monarchista... rozwodził się nad tym, że nawet w świecie zwierzęcym są królowie: lwy, orły. »Ale w świecie zwierzęcym są i osły!« — krzyknął mu naraz Rapacki. Monarchista na chwilę zaniemówił, po czym nieśmiało: »Czy mistrz to pije do mnie?« — »Nie wyłącznie do pana!« — odpowiedział mistrz, upewniony, że odpowiedział »politycznie«".

Trzeci punkt, który nas może interesować w związku z Rapackim, to jego działalność pisarska. Niegdyś Encyklopedia Orgelbranda nie wahała się pisać o Rapackim: „*Witem Stwoszem* stanął od razu w rzędzie najcelniejszych naszych dramatyków". „Zaczytywano się jego *Histrionami*" — pisze Grzymała. „*Wit Stwosz, Kopernik, Odsiecz Wiednia* itd. — dodaje sceptycznie — to dziś raczej już tylko pozycje bibliograficzne, ale nie zapomnijmy, że między rokiem 1870 a 1890 zwracały uwagę i rozgrzewały serca. Choćby tylko ze względu na swe tematy." Karol Górski wspomina o powodzeniu widowiska *Wit Stwosz*, napisanego przez Rapackiego w 1873 roku i wystawionego przezeń 19.IV.1875 w warszawskich „Rozmaitościach" (sam grał rolę tytułową). Utwór ten nie tylko zdobył powodzenie w Polsce, ale zainteresował również Czechów, a nawet Niemców. W latach 1874—1892 napisał pan Wincenty dalszych 17 utworów, przy czym brał na warsztat albo ważne momenty z życia narodu (np. *Odsiecz Wiednia*), albo życie i działalność wybitnych jednostek odznaczonych na niwie nauki i sztuki (np. *Mikołaj Kopernik, Bogusławski i jego scena*). Bardzo zabawna, pełna dowcipnych niespodzianek jest komedyjka *Ja tu rządzę*, w której groźna megera-majstrowa okazuje się niespodziewanie... czarującą córeczką pryncypała. W pracowitym życiu Rapackiego znalazło się nawet miejsce na powieściopisarstwo i nowelistykę, eseje o wybitnych aktorach (Królikowski, Ładnowski, Rychter i inni) oraz słynna praca popularyzatorska z historii teatru pt. *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*. W serdecznej przyjaźni żył Rapacki z pisarzami: Kraszewskim, Bałuckim i innymi.

Głównym jednak polem jego działalności była praca w teatrze: aktorstwo, przez pewien czas także i reżyseria. Grzymała - Siedlecki poświęca urocze karty swej książki naturalności w grze Rapackiego, wyeliminowaniu z niej wszelkich cech patosu, poczuciu rzeczywistości, „kultowi fizycznego, cielesnego wyrazu postaci", realizmowi, nowatorstwu w charakteryzacji. „Natura tego człowieka nie znała zwątpień, o sto mil odalona była od jakiegokolwiek relatywizmu. Jego przekonania miały charakter dogmatu, a jego zasady nie doznawały rozdźwięku z praktyką życia. Nie tylko złoża gruntu moralnego, ale i elementy jego umysłowości układały mu się w głowie równo, porządnie, bez zawichrzenia, jak snopy zboża w sąsieku u wzorowego gospodarza. Cnota ładu stanowiła przewodnią linię jego indywidualności."

Nie zawsze układało mu się życie łatwo i prosto. Karol Górski przytacza dane dotyczące bolesnych i ciężkich początków kariery Wincentego Rapackiego. Nie doceniał jego talentu i siły twórczej Józef Rychter w szkole dramatycznej. Dyskwalifikował jego warunki zewnętrzne i głos. „Dla dzielnego kierownika ówczesnej młodzieży scenicznej — pisał potem Rapacki — nie miałem ani głosu, ani wzrostu, ani rysów twarzy, ani oka, ani ognia w piersiach i zrozumienia sztuki w głowie." Odwieczna historia! Czyż nie przypominają się słowa Jaracza: „Mam wielki kult dla największego aktora polskiego mojej doby, Kazimierza Kamińskiego, że posiadając dość ograniczony w możliwościach instrument swego ciała, doprowadził kunszt grania na nim do nie spotykanego w Polsce mistrzostwa. Mam wielki kult dla Solskiej, że mizernym swym głosem potrafiła wyrażać wszystkie złe moce kobiety". Ta pierwsza walka Rapackiego opowiedziana jest w książce Ryszarda Górskiego bardzo interesująco i dramatycznie. Równie ciekawe są rozdziały dotyczące początkowych wędrówek aktorskich po Litwie, Małopolsce Wschodniej, Bukowinie itd., debiutu lwowskiego i kilkuletniej współpracy z Koźmianem na sławnej scenie krakowskiej. W 1870 przenosi się Rapacki do Warszawy. W „Rozmaitościach" zostaje reformatorem i nowatorem. „Jednym z nielicznych aktorów działających na gruncie stołecznym i zdających sobie jasno sprawę z zacofania teatrów rządowych i konieczności ich reformy był Rapacki, w którego sformułowaniach teoretycznych i praktycznej działalności znalazło to wyraz" — stwierdza Ryszard Górski. W polemice

z Władysławem Bogusławskim pisał Rapacki w 1890 w *Gazecie Polskiej:* „Żółkowski pomijał charakterystyczne cechy, zawsze i wszędzie był sobą tylko, wystarczało mu pogłębienie wewnętrznych sprężyn w człowieku, które się tak przedziwnie odbijały w jego twarzy, geście i głosie. Ja zaś dochodzę do zdobycia tych prawd odmiennymi drogami. Dopóki nie widzę w wyobraźni człowieka z jego wszystkimi zewnętrznymi cechami, dopóty się nie mogę uczyć roli. Narysowawszy sobie w mózgu raz jego postać, uczę się mówić, chodzić, ruszać, tak jak ona mi każe". Słusznie podnosi Ryszard Górski, że w ten sposób stał się Rapacki poprzednikiem Kazimierza Kamińskiego i Solskiego, a w następnym pokoleniu — Junoszy-Stępowskiego i Bończy-Stępińskiego. Za pośrednictwem Kamińskiego oddziałał także na najświetniejszych aktorów dwudziestolecia: Jaracza i Osterwę. Ale ta działalność toczyła się w atmosferze ciężkiej, boleśnie przez Rapackiego przeżywanej walki.

O jednej jeszcze sprawie interesującej wspomina monografia Górskiego: w pierwszej połowie 1892 roku zgłosił Wincenty Rapacki swą kandydaturę na stanowisko dyrektora sceny krakowskiej w nowobudowanym gmachu. Można się na chwilę zabawić w grę wyobraźni i pomyśleć, jak potoczyłyby się losy nie tylko sceny krakowskiej, ale i polskiej kultury, gdyby dyrektorem teatru przy placu Św. Ducha został nie Pawlikowski, lecz 52-letni Rapacki. Kto wie, czy doszłoby do premiery *Warszawianki,* a co za tym idzie — za następcy Pawlikowskiego — *Wesela?* Kto wie, czy tak silny byłby nasz związek z Ibsenem, a potem z modernizmem europejskim? Skutki mogłyby być nieobliczalne — choćby ze względu na to, że Rapacki nie miał materialnych możliwości sprawowania artystycznego mecenatu. I że był człowiekiem innej formacji, innej epoki, innych dążeń. Z listu, jaki Ryszard Górski przytacza, wynika, że Rapacki myślał głównie o wychowywaniu aktorów, a nie o reformie repertuaru. W 1886 roku w roli Jana Kazimierza w *Mazepie* oglądał Rapackiego 22-letni wtedy Stefan Żeromski. Był pod silnym urokiem. Górski przytacza jego słowa zanotowane w pamiętniku: „Rapacki jest nienaśladowany! Każdy ruch wystudiowany; począwszy od ubrania, skończywszy na ruchu najdrobniejszym — wszystko artystycznie skończone, dobre". Może ta rola oddziałała na powstanie wczesnych prób dramatycznych Żeromskiego? Ale kto mógł przypuścić, że w roku pisania *Przepióreczki* umrze podziwiany przez jej autora mistrz aktorstwa? A także, że jego śmierć zaledwie o kilkanaście miesięcy wyprzedzi zgon samego autora *Przepióreczki?*

Wojciech Natanson

WSPOMNIENIA ŻONY PISARZA

Sabina Sebyłowa: *Okładka z Pegazem.* Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 287.

Mniejsza o to, czy mamy do czynienia z autentycznym pamiętnikiem, czy z kompozycją późniejszą, złożoną z fragmentów dziennika, luźnych notatek o życiu własnej rodziny i członków „Kwadrygi", listów i wrażeń literackich i artystycznych, jakich mogła dostarczyć Warszawa lat 1930—39, wreszcie z obrazków warszawskiej ulicy i podwórka okresu przedwojennego. Mniejsza o to — powtarzam. Grunt w tym, że książka jest dobrze napisana i ciekawa. Ciekawa przede wszystkim dla tych, którzy, tak jak ja, mieli sposobność stykać się często z początkującymi wówczas członkami literackiego zespołu „Kwadrygi".

Działo się to w latach 1927—39 na terenie redakcji *Bluszczu,* dokąd młodzi, później stopniowo dojrzewający poeci przynosili swoje utwory. Były to więc spotkania raczej o charakterze urzędowym, kiedy zarówno miejsce, jak i czas (raczej brak czasu) nie pozwalały na bliższe kontakty towarzyskie. Naprawdę poznałam tych ludzi dopiero z książki Sebyłowej, która, jako żona poety, jednego z członków

„Kwadrygi" i współredaktora czasopisma pod tym samym tytułem, tkwiła niejako w samym wnętrzu zespołu i jego życia kameralnego.

Specyficzny, bardzo kobiecy i uczuciowy koloryt nadaje tym wspomnieniom fakt, że autorka pisze je dla syna, i to od chwili jego przyjścia na świat, jakby chciała ocalić od niepamięci i utrwalić w jego świadomości ten okres w jego życiu i życiu jego rodziców, który nieraz tak mocno zaciążyć może na dalszym rozwoju małego człowieka.

Myśląc o dziecku, autorka pisze jednak przeważnie dla siebie i dla nieznanego bliżej czytelnika, który ma możność dzięki tym wspomnieniom skonfrontować je z obserwacjami własnymi, jeśli należy do tego samego pokolenia, albo, jeśli jest tych spraw zgoła nieświadom, poznać jeszcze jedną kartę z dziejów naszej kultury dwudziestolecia. W grę wchodzi tu jeszcze jeden ważny czynnik: bytowo-ekonomiczny. Troski i kłopoty młodego małżeństwa literackiego, trudności mieszkaniowe, konieczność zarobkowania przez oboje rodziców i związana z tym nieodzowność umieszczania dziecka u dziadków, jakże to bardzo przypomina analogiczną sytuację naszych dzisiejszych stadeł inteligenckich, w których niegdyś ośmieszana teściowa staje się osobą opatrznościową w roli bezpłatnej, a zawsze gorliwej „pomocy domowej".

Jako ilustracja zarobkowej pracy kobiet taki incydencik. Władysław Sebyła odwiedza żonę przy pracy w PKO. Ona z jednej strony tafli z grubego szkła, oni z drugiej. Rozmawiają ze sobą przez małe okienko. Po jednym z takich odwiedzin mały Maciuś pyta matkę z zatroskaną buzią:

— Mama, jak tyś tam weszła przez tę małą dziurkę?

Te ułamki rodzinnej sielanki wmontowane są w poważne tło wewnętrznego życia „Kwadrygi". Wieczory autorskie, posiedzenia redakcyjne, wypady na prowincję, ciekawe stamtąd spostrzeżenia Sebyły, konkurs na okładkę *Kwadrygi* z pierwszą nagrodą, przyznaną jednogłośnie znakomitemu grafikowi Stanisławowi Ostoi Chrostowskiemu.

Uderzająco trafne i żywe są sylwetki „kwadrygantów", między innymi tych, których pamięci nie zatarły ani lata, ani przedwczesna śmierć: Gałczyńskiego, Szenwalda, Czechowicza. Uniłowskiego. Takie na przykład zwięzłe określenie Szenwalda: „Nabój poezji".

Poważną wartość dokumentalną mają listy Sebyły z zagranicy, dokąd wyjechał jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej. Ciekawe indywidualne wrażenia intelektualisty i zarazem twórcy, który staje w olśnieniu przed takimi tworami ducha ludzkiego, jak katedra florencka, kaplica sykstyńska, stance Rafaela. Ale dopiero Paryż pochłania go całego i bez reszty. Po przeczytaniu jego listów zaczyna się rozumieć tych malarzy, którzy latami mrą z głodu na poddaszach Montparnassu, a nie chcą porzucić Paryża, choćby gdzie indziej czekał na nich porządny kawałek chleba z masłem. Podczas gdy mąż pławi się po uszy w atmosferze Paryża, żona prowadzi przypadkowe studia psychoanalityczne w lokalu redakcyjnym, który jest zarazem cząstką ich mieszkania. Sebyłowa nieźle maluje środowiska literackie, ale jest sobą naprawdę dopiero jako portrecistka. „Ziemiańska" pod jej piórem jest tylko kopią „Ziemiańskiej". Ożywa dopiero wtedy, kiedy na widowni pojawia się charakterystyczna postać: doktor Kempner, psychiatra o czarnych włosach, „które mu się skupiają w takie grupki, jak to bywa z piórami na głowach niektórych, zwłaszcza drapieżnych, ptaków". Nie znałam doktora Kempnera, ale to mi wystarcza: widzę go.

Albo sylwetka Ślaskiej, żony właściciela „Ziemiańskiej", Albrechta: „Kobieta jest luksusowo wypielęgnowana. Chyba i w całości, i w szczegółach. Ubrana... — takie wyżyny nie wywołują już zazdrości. Panie przychodzące do »Ziemiańskiej« teoretyzują przecież do pewnych granic. Toalety Ślaskiej przekraczają granice."

Jakież to finezyjne i jak bardzo kobiece!

Od tego snobistycznego tła jaskrawym kolorytem odbijają znane z dzieciństwa postacie warszawskiej ulicy: domokrążcy, sprzedawcy, artyści podwórzowi. Sebyłowa ma doskonałą pamięć. Przypuszczam, że czerpie nie tylko z niej, ale i z relacji starszego pokolenia. Zdawałoby się, że galeria typów jest już wyczerpana przez licznych jej poprzedników w tej dziedzinie. Gdzie tam! Ona wynalazła jeszcze jakichś sprzedawców „waty", czyli „lo-

dów na gorąco", placków jajecznych, „obwarzaneczków cukrowych, makowych i solonych". Zaimponowała mi wiadomościami z dziedziny szopek i „przebierańców" grasujących w ostatni wtorek karnawału, przeważnie na Pradze. A już zgoła odkrywczo wygląda recenzja kukiełkowego dramatu Hiszpanki i dwóch jej zalotników.

Po tych intermediach ulicznych powrót do sztuki przez duże „S": entuzjastyczna impresja z premiery *Czasu jutrzennego* Czechowicza, wystawionego jednocześnie z *Miłością czystą u kąpieli morskich* Norwida i z *Odwiedzinami o zmroku* Rittnera. Pamiętam doskonale ten nastrój niemal mistyczny, jaki zapanował na widowni podczas gdy ze sceny padały złowrogie proroctwa wojny.

To było przed laty. I po latach muszę potwierdzić zdanie Sebyłowej o Czechowiczu: „On wie inaczej niż inni... artystyczna wartość sztuki tu się usuwa na plan drugi. Nade wszystko uderza jej wizyjność".

Koncerty w Filharmonii są znowu pretekstem do szeregu wizerunków wirtuozów i dyrygentów. W ogóle muzyka, uprawiana kameralnie, wchodząca w plan godzin rodziny Sebyłów, zajmuje w książce sporo miejsca. Nic dziwnego, skoro pan domu grał artystycznie na skrzypcach. Znamienny czynnik wychowawczy w rozwoju małego Maciusia, który od najmłodszych lat „lubi pana Betowena". „Gdy słucha Chopina — blednie, sińce mu występują pod oczami, tuli się do ściany i mruczy: »Nie chce pana Sopena«. Lubi melodie ludowe."

Ciekawa reakcja dziecka nadmiernie uczulonego.

Im dalej posuwamy się w czasie, tym bardziej interesujące staje się dziecko, tym mniej — dorośli. Andrzejewski napisał *Książkę dla Marcina*, Sebyłowa napisała książkę dla Maciusia i o Maciusiu. Ciepłą, nasyconą liryzmem, nie pozbawioną cennych obserwacji psychologicznych. Nie tylko o dzieciach. O poetach także.

„Jest w tych ludziach nieustająca wprost potrzeba fikcji. Może to się wiąże z tym, że oni są twórcami. Potrzebne im są te sztuczne sytuacje. Niektórzy posuwają sztuczność do granicy błazeństwa. To tworzy legendy. Jak skąpcy nie mogą się oprzeć manii gromadzenia pieniędzy, oni nie mogą się oprzeć przeżywaniu tego, czego by im życie nie dało, bez igrania z rzeczywistością, ucieczek od niej. Lub dziwacznie poddają się zbiorowo jednej zachciance."

To uogólnienie, aczkolwiek efektowne, wydaje mi się zbyt pochopne. Ta teatralizacja życia, to przeżywanie fikcji jest chyba koniecznością dla tych, którzy nie mogą całkowicie wyżyć się w twórczości.

Ktoś powiedział, że najniebezpieczniejszą i najbardziej nieobliczalną istotą jest fuszer, w literaturze — grafoman. Tę prawdę ilustruje charakterystyczny epizod: zatarg między Władysławem Sebyłą a „panem" Stanisławem Szwajcerem, autorem tomiku poezji, który Sebyła w radiowym felietonie literackim nazwał „przykładem choroby umysłowej". Drugim dowodem tej choroby i jeszcze innej, zwanej megalomanią, był proces o zniesławienie, jaki autor zbiorku wytoczył krytykowi, żądając od niego i od Polskiego Radia łącznie odszkodowania i „pokutnego" w sumie 5000 zł. Kwota, jak na owe czasy, niepomiernie wysoka. Sprawa ślimaczy się przez szereg miesięcy. Jakże niedaleko odeszliśmy od tej sprawy „sprzed potopu", czyli sprzed wielkiej wojny.

Na kartach pamiętnika Sebyłowej zbliża się ona wielkimi krokami. Sygnalizują o niej zrazu króciutkie notatki. „Luty 1937. Hitlerowski marszałek Herman Goering znów w Warszawie. Czy on nie za często nas odwiedza?". „29 września 1938. Po układzie w Monachium (Hitler, Chamberlain, Mussolini, Daladier) Czesi mają nam zwrócić Śląsk Zaolziański, Sudety przypadły Niemcom. Czy należało przykładać zachłanną rękę do rozrastającej się agresji niemieckiej? I co z tego wyniknie?" „Od zajęcia Sudetów żyjemy jak na rotacyjnej scenie." A w połowie sierpnia: „Na codzień jest jeszcze spokojnie. Jak zimą na jeziorze. Na powierzchni bezpieczny lód, pod spodem głębia. Wartko zbliżamy się do nieznanych zdarzeń, których nazwę strach wymówić".

Przeczucia milkną, gdy zaczęły mówić fakty. 28 sierpnia Sebyłowa notuje krótko: „Ojciec twój, synu drogi, został powołany do wojska". A nieco dalej cytata z Bismarcka: „Wiadomo zawsze, gdzie się wojna zaczyna, ale nigdy nie wiadomo, gdzie się kończy".

W książce Sebyłowej nie ma gadul-

stwa, które zresztą, jak wiadomo, nie jest wyłącznym monopolem kobiet. Styl własny, nie zapożyczony u nikogo, choć czasem zalatujący z lekka barokiem. Nie dziwmy się! To nalot epoki, to jakby pieczątka pocztowa z datą na adresie. Nie tylko do dorosłego już dziś Macieja.

Stefania Podhorska-Okołów

DEBIUT Z PRZECENY

Józef Lenart: *Portrety*. Warszawa 1960. „Iskry"; str. 160.

Zastanawia mnie przy lekturze pewnych książek, zwłaszcza debiutów, autentyczność pobudek twórczych, literackich — nie ideowych — które skłaniają autora do pisania, do wypowiedzi na jakiś temat w formie akurat artystycznej. Wątpliwości te i obiekcje dotyczą w równej mierze zjawisk reprezentujących wszystkie rodzaje i metody współczesnej produkcji literackiej. Odnoszę jednak wrażenie, że tak zwana tradycyjna proza opisowa, „odtwarzająca", jest probierzem szczególnie ostrym, wyraźnym — lakmusowym papierkiem, reagującym może najszybciej na wszelką sztuczność, demaskującym konceptualność zamiaru, siłą wtłoczonego w formę, ozdobionego „formą". Książka Lenarta prowokuje, biorąc rzecz najprościej, do zestawień, które ją demaskują.

Pamiątka z Celulozy. Tę najlepszą w Polsce powieść pierwszych lat pięćdziesiątych — powieść o dojrzewaniu rewolucjonisty — napisał twórca, który lata dwudzieste i trzydzieste przeżył jako człowiek dojrzały; znał je z autopsji, z bogatych doświadczeń życia. Były dlań żywą materią faktów i doznań, żywym, własnym problemem — nie historią. *Portrety* (nota bene nie rozgryzłem tytułu, sugerującego jakąś chyba „psychologię", tej zaś, jako żywo, ani śladu), *Portrety* więc napisał człowiek młody, który przeczytał *Pamiątkę z Celulozy*. Przeczytał także gruntownie porą ilość literatury politycznej i postanowił ją przetworzyć, zbeletryzować, zilustrować fabularnie — przenieść do powieści. Przeniósł bardzo wiernie, aż dosłownie.

Nie ręczę wreszcie — wypada się zastrzec — czy subiektywne źródła inspiracji Lenarta nie były obfitsze; nie znam autora osobiście (ani z widzenia), nie mogę wykluczyć istnienia w *Portretach* pewnych momentów częściowo choćby autobiograficznych (stwierdzam to w przewidywaniu możliwych „sprostowań", protestów itp.). To wszakże, co napisałem, czytam po prostu z tekstu, który przede mną leży. Spróbujmy go odczytać tak metodycznie, jak został skomponowany.

Jest to praca w pewien sposób historyczna, sproblematyzowana wzorowo, wszechstronnie i wszechaspektowo, jak bardzo rzetelny, wyczerpujący referat. Wśród tez, do wykładu i ilustracji, można wyróżnić następujące: a) sytuacja i rewolucyjna walka klasy robotniczej w Polsce sanacyjnej; b) oddziaływanie ideologii burżuazyjnej na klasę robotniczą, wsteczna rola Kościoła i religii; c) policja i więzienia sanacyjne; d) rola arystokracji robotniczej (prowokator — maszynista kolejowy); e) sojusz robotniczo-chłopski; f) eschatologia a materializm dialektyczny; g) metody roboty konspiracyjnej (tu już trudno podejrzewać autora o jakiekolwiek doświadczenie — naiwność rozbrajająca). W uzupełnieniu tez podstawowych egzystują również tak zwane „barwy świata", niepokoje wieku dojrzewania, jakiś dramat rodzinny (moralność proletariacka a rozkładowy wpływ burżuazji)... Tezy są generalnie słuszne, właściwe, uzasadnione; każdy z tych problemów (ale nie „tez") można przecież odnaleźć w jakiś sposób w *Pamiątce z Celulozy*, choć żadnemu z czytelników Newerlego nie przyszłoby do głowy spisać z nich rejestr, podobny przytoczonemu (spisał go Lenart — nie recenzent). Właśnie dlatego twierdzę, że nie wolno ich dewaluować, spłycać czytankowo, podpierać się nimi jak szczudłami, które miałyby pod-

nieść rangę literacką, ułatwić „skok w literaturę". Doceniam skądinąd w pełni walor propagandowych, społecznych, dydaktycznych intencji autora. Ale słaba książka jest kiepskim narzędziem propagandy — o tym już chyba wszyscy wiemy dość dużo.

Jest więc proza Lenarta mentorska i w założeniu dydaktyczna, choć stara się to ukryć najusilniej, przesłonić anegdotą, dialogiem, problematyczną konstrukcją postaci — w tym jej sztuczność. Bohaterowie są właściwie pozorni: jedynym prawdziwie obecnym jest autor. Autor rezonuje niezmordowanie, rezonuje za wszystkich po kolei; ustawia rzędem, metodycznie, pouczające dyskusje, z których najważniejsza i nieustająca jest dysputa między Trzosem a babką: czy Bóg jest, czy go nie ma. Uszeregowane dyskusje i wydarzenia, ilustrujące „tezy", mają, owszem, oprawę literacką. Każdy kolejny fragment zaczyna się od opisu nieba i ziemi, Drogi Mlecznej i drogi w błocie między domami. Niebo jest zazwyczaj rozgwieżdżone i odległe gwiazdozbiory wywierają silne wrażenie na młodocianym bohaterze, który ma także przyrodzony talent muzyczny i zapewne kompozytorski (Janko Muzykant), ale na razie gra na organkach (czasem gra mu coś w duszy a bezgłośnie). Bohaterowie miewają również chwile załamań, przeżywają nastroje metafizyczne, zastanawiają się nad sensem życia. Wszystko to wreszcie, mimo schematu, sztampy, literackiej naiwności i jaskrawych szwów konstrukcyjnych, odrobione jest w szczegółach jakoś rzetelnie, choć szaro; byłoby przecież krzywdą dla Lenarta powiedzieć, że nie trzyma pióra w ręku. Myślę, że mógłby go użyć pożyteczniej na przykład w publicystyce, może w reportażu.

Pod tekstem widnieje data: 1953—1955. W tekście — jeśli pominąć względy ściśle literackie — próżno szukać czegokolwiek, co mogłoby wyjaśnić tyloletnią zwłokę w publikacji. Czyżby w szufladach wydawnictwa dokonano przeceny?

Józef Kelera

ANTOLOGIA FACECJI POLSKIEJ DAWNYCH WIEKÓW

Dawna facecja polska (XVI—XVIII w.) Opracowali Julian Krzyżanowski i Kazimiera Żukowska-Billip. Warszawa 1960. PIW; str. 647.

Dorobek naukowy prof. Juliana Krzyżanowskiego od dawna łączył się wydatnie z facecjonistyką staropolską. Badacz literatury i folkloru, który tyle wędrownych motywów literackich zdołał wyłowić i skomentować bodaj w *Paralelach* (1935) przygotowywanych obecnie do drugiej rozszerzonej edycji, wystąpił niedawno jako rasowy paremiolog w książce *Mądrej głowie dość dwie słowie* (1958), a najbujniejszy okres literatury staropolskiej — okres renesansu — potraktował jako „wiek Reja i... Stańczyka" *(W wieku Reja i Stańczyka* — 1958). Pendant do dwu ostatnich książek Krzyżanowskiego stanowi tom *Dawna facecja polska* (XVI—XVIII w.) opracowany przez autora *Paralel* przy współudziale jego uczennicy, Kazimiery Żukowskiej-Billipowej. Książka wymieniona jest antologią, której wstęp napisał Julian Krzyżanowski, wybór i opracowanie tekstów jest dziełem obojga współautorów, kometarz zaś opracowała Żukowska-Billipowa. Jako zbiór ograniczający się tylko do facecji prozaicznych antologia uzupełnia niejako Tuwimowskie *Cztery wieki fraszki polskiej.* Antologia jest przedsięwzięciem ambitnym i w pewnej mierze pionierskim. Jej redaktorzy mieli jednego poprzednika. W r. 1951 Juliusz Kijas wydał* w cennej, niestety nie kontynuowanej obecnie, Bibliotece Arcydzieł Poezji i Prozy pod redakcją Stanisława Pigonia (Kraków — Mieczysław Kot)

* *Facecje staropolskie,* zestawił i opracował Juliusz Kijas. Kraków 1951, BAPP, nr 88.

tomik pt. *Facecje staropolskie* o podobnym zakresie. Adres tomiku Kijasa — dobrze przygotowanego — był bardziej popularny; tom w opracowaniu Krzyżanowskiego i Żukowskiej-Billipowej zakłada sobie ambicje bardziej naukowej edycji. Wstęp Juliana Krzyżanowskiego zwięzły, świetnie napisany, ujmuje w syntetycznym zarysie rozwój facecji od pierwocin starożytnych poprzez wieki średnie i nowsze, kładąc szczególny nacisk na facecje staropolskie. Szkoda tylko, że wstępowi interpretacyjnemu nie towarzyszy krótki wstęp edytorski, w którym wydawcy wylegitymowaliby się przede wszystkim z kryteriów doboru tekstów. Wszystkie teksty zaopatrzone są wprawdzie starannymi notami edytorskimi informującymi o pochodzeniu poszczególnych przekazów, ale to nie wszystko. We wstępie czytelnik znajduje uwagi o pierwocinach facecji staropolskiej od kronik średniowiecznych począwszy; teksty wzięte są tylko z utworów XVI —XVIII w. Wydawcy zrezygnowali zupełnie z facecji zawartych w dziełach polsko-łacińskich. Te sprawy wymagały krótkiego omówienia na wstępie.

Książka omawiana jest antologią, która, zgodnie z tendencją zwyciężającą dziś powszechnie, ogranicza się do zbiorów najbardziej znamiennych dla epoki, wyławiając z nich obfitą liczbę facecji — rezygnuje natomiast z utworów drobnych facecjonistów polskich. Gdy więc na początku odnajdujemy tu Reja, Górnickiego, Kochanowskiego — trafiamy na obfity wybór ze *Zwierciadła*, z *Dworzanina*, z *Apoftegmatów* Jana z Czarnolasu. Jest to jednak oczywiście tylko obfity wybór, nie zaś wszystkie facecje zamieszczone w *Zwierciadle* czy w *Dworzaninie*. Teksty znane przedrukowywano za pierwodrukami lub też za krytycznymi wydaniami XX w. (w paru wypadkach za wydaniami XIX-wiecznymi) i przedrukowano w sposób nadzwyczaj staranny. Wartość naukową zbioru stanowi przede wszystkim wydobycie dość sporej liczby facecji rękopiśmiennych. Sięgnięcie do *silvae rerum* z dawnych wieków nasuwa tylko bolesne refleksje, jak bezcenne rzeczy z tego zakresu przepadły w czasie ostatniej zawieruchy wojennej w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Ta rana nigdy się nie zagoi w sercu Polaków troszczących się o swe dobra kulturalne, ale podnosi na duchu tak staranne i tak owocne przetrząśnięcie zachowanych zbiorów polskich, jakie było dziełem wydawców *Dawnej facecji polskiej*. Ogłaszając szereg ineditów wydawcy stworzyli książkę ponad poziom przeciętnej antologii. Dobór tekstów i ich opracowanie było dziełem wymienionej spółki autorskiej. Filologiczna strona książki w dwu tylko drobiazgach dopuszcza znak zapytania. Skoro na str. 57 wydawcy przyjęli — i słusznie — edycję Górnickiego *Dziejów w Koronie Polskiej* opracowaną przez Barycza jako podstawę tekstu, dziwi na str. 36 cytowanie w komentarzu utworu tego za wydaniem Chmielowskiego. Skoro tekst *Prażonki albo Nawary* (1615) podany został w wyborze i przed facecją zatytułowaną *Testament* opuszczono poprzednią *(Skawskiego sprawa)*, nieuprawnione jest zaczęcie facecji od słów: Tenże Skawski...

Komentarz — dzieło Żukowskiej-Billipowej — świadczy o dużej erudycji i dużej sumienności autorki startującej w towarzystwie swego profesora. Dużym walorem komentarza jest śledzenie ewolucji motywów literackich i stałe odsyłanie w odpowiednich miejscach do wszelkich możliwych filiacji. Interesujące wyniki badań komentatorki mogłyby w paru drobnych miejscach otrzymać nieco uzupełnień. Przy facecji Górnickiego o koźle słuszna jest konfrontacja z fraszką Jana Kochanowskiego (str. 34), ale należało zaznaczyć, iż *Fraszki* nie były ogłoszone drukiem przed *Dworzaninem*. Wiedzą o tym badacze staropolszczyzny, warto przypomnieć to czytelnikowi nie będącemu badaczem. Facecja Reja o opacie jadącym do cieplic (s. 59—60) mogłaby otrzymać konfrontację z „figlikiem" Reja (por. Reja *Pisma wierszem* — wyd. J. Krzyżanowski B. N. — s. 290). Przy facecji *O niewieście co się rzkomo wrzuciła do studniej* (s. 116—118) należało uczynić wzmiankę o wprowadzeniu analogicznego motywu (na pewno nie ze źródeł polskich) u Moliera w *Grzegorzu Dyndale*. Wzmianka: Pisze Gwagninus w kronikach Sarmacyji... (s. 413) została opatrzona odsyłaczem do odpowiedniego miejsca u Gwagnina. Analogiczny odsyłacz do kroniki Piaseckiego został przez komentatorkę bardzo ładnie odnaleziony (s. 541/2). Facecja o Janie Kochanowskim podana na s. 546 mogła być skon-

frontowana z biografią pióra Starowolskiego.

W dwu miejscach komentarz mógłby być wzbogacony o pewne „realia". Facecja o kościele farnym w Lublinie (s. 438) wymaga objaśnienia, że istotnie kościół ten (nie istniejący od 100 lat) był bardzo krótki przy wysokiej wieży. Facecja *Krupa Jagłą być nie może* (s. 510) łączy się wg tradycji z miejscowością Krupe w powiecie Krasnostawskim i z Krupskim, dziedzicem renesansowego pałacu, którego ruiny stoją do dziś.

W tłumaczeniach słów łacińskich można zakwestionować metodę używania nieodpowiednio dobranych form gramatycznych, np. *fidelitatem* — wierność (s. 279).

Da się wreszcie wytknąć komentatorce kilka drobnych błędów. „Urodzony" to tytuł przysługujący każdemu urodzonemu w szlachectwie, a nie „posiadającemu jakiś urząd" (s. 38). Sformułowanie dotyczące wydarzeń roku 1386 (s. 145) jest bardzo niezręczne. Hipoteza komentatorki co do Roberta Krancza (s. 192) jest krucha, a komentatorka buduje na niej wniosek o autentyczności niektórych nazwisk w całym zbiorku Pięknorzyckiego (s. 181).

Objaśnienie o Żabczycu (s. 227) nie wymienia jego poezji. Wbrew komentatorce nie było nigdy biskupstwa gnieźnieńskiego (s. 275), lecz zawsze arcybiskupstwo. „Prowincjał polski" jezuitów (s. 455) to informacja nieścisła, gdyż w granicach przedrozbiorowej Rzeczypospolitej było kilka prowincji jezuitów. Wreszcie drobne uchybienie w stronę Ćwierciakiewiczowej: juszka — to nie jest zupa rybna (s. 303). Ale nieznajomość sztuki kulinarnej można wybaczyć komentatorce-polonistce bez żadnych zastrzeżeń. A inne drobne uchybienia wyliczone tu *non augendi criminis causa* nie umniejszają wartości pięknej, zajmującej i pożytecznej książki, którą zainteresować się winny szerokie rzesze miłośników staropolskiej kultury.

Jerzy Starnawski

NIEDOBRA ROBOTA

Bozorg Alavi: *Kraj róż i słowików.* Przełożyli Stefania Jarząbek i Zenon Szczygielski, wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 305.

W maju ub. r. ukazała się ciekawa z wielu względów — o czym niżej — książka znanego perskiego pisarza, publicysty i działacza postępowego, Bozorga Alaviego. Autor, obecnie mieszkający stale w NRD jako uchodźca polityczny, starał się dać niemieckiemu czytelnikowi jasny, przejrzysty obraz historii i najistotniejszych współczesnych problemów swego kraju.

„Z serdecznej miłości do mego kraju powstała ta książka" — pisze Alavi we wstępie. Rzeczywiście, książka przesycona jest gorącym, niemal egzaltowanym uczuciem dla Iranu, kraju o wspaniałych tradycjach kulturalnych, kraju róż i słowików, będącego równocześnie terenem najostrzejszej walki konkurencyjnej między wielkimi monopolami o największe bogactwo naturalne Persji: ropę naftową — przekleństwo narodu perskiego. Obraz kraju, oparty na doskonałej znajomości realiów, jest żywy i sugestywny; szczegółowe opisy zwyczajów, wierzeń i przesądów ludowych mają, ze względu na ubóstwo literatury przedmiotu, wartość zgoła dokumentalną.

Praca daje sporo materiału anegdotycznego z ostatnich czasów, „prywatne" wiadomości o ludziach, którzy już przeszli do historii kultury perskiej. Pełne serdeczności wspomnienia o Sadequ Hadajacie, jednym z największych prozaików perskich ostatniej doby, zbliżają do nas tego niezwykłego człowieka, którego Alavi, zgodnie zresztą z opinią teoretyków literatury, uważa nie tylko za swego przyjaciela, ale i mistrza.

Bardzo interesujące są partie książki, w których autor, korzystając z własnego doświadczenia i wspomnień, opisuje okres „europeizacji na siłę", przypada-

jący w Iranie na lata trzydzieste XX wieku. Emancypacja kobiet, polegająca na przymusowym zrzucaniu zasłony, widziana oczyma Persa — była nie tyle dobrodziejstwem i wyzwoleniem, ile raczej pogwałceniem przez wieki uświęconego obyczaju.

Korupcja i biurokracja panujące w Iranie to temat często przez Alaviego poruszany w jego utworach beletrystycznych. W *Kraju róż i słowików* zagadnienia te omawia szczegółowo, dając, jak przystało na rasowego nowelistę, masę krótkich, lecz wymownych przykładów.

Niestety nie można na tym zakończyć i zalecić bezkrytycznie czytelnikowi polskiemu *Kraju róż i słowików*. W wydaniu polskim zalety książki Alaviego giną ze względu na formę, w jakiej ją wypuszczono. Błędy, zarówno gramatyczne, jak i nonsensy rzeczowe wynikające z nieznajomości tematu, nie pomagają w osiągnięciu głównego celu pracy, jakim w założeniu autora była popularyzacja wiedzy o Iranie wśród czytelników europejskich. Tłumaczy było dwoje, ale nikt z nich nie wiedział, że niemieckiej nomenklaturze geograficznej odpowiada jakieś nazewnictwo polskie. Mamy więc Jesd, Tebris, Sagros, zamiast Jezd, Tebriz, Zagros; Meszed, zamiast Meszhed, Masanderan, a nie Mazanderan. Jest to błąd stały, wynikający z różnic pisowni niemieckiej i polskiej; przykładów nie ma celu mnożyć. Nazwy etniczne zostały poprzekręcane. Np. Lurowie są Lorami, a plemię Kaszkajów otrzymało wdzięczną nazwę Kwaszkai.

Wtajemniczeni wiedzą, że problem przyswajania współczesnych nazw perskich nie jest prosty. Mamy pewną ilość przyjętych już w polskiej literaturze pięknej i naukowej wyrazów odbiegających w swej wymowie od współczesnej perszczyzny. Ponieważ słowa te znane są w języku polskim i tradycyjnie w nim funkcjonują, nie można bez namysłu zmieniać ich i poprawiać, jak to w pewnych wypadkach uczynili tłumacze. Dodać należy, że z reguły robili to źle. Mamy więc Nesam-el-Molk (tradycyjnie Nizam al-Mulk), Golestan zamiast Gulistan itp.

Tłumacze tworzą wskutek nieznajomości nomenklatury nowotwory typu: „sasanidyjska dynastia" (sasanidzka), „Azerbejdżańczycy". Spotykamy też takie, jak „zwolenników jego (Zoroastra — dop. mój) nazywa się parsami, zoroastrami i zaratustrami" (s. 85). Dla uzupełnienia znajomości problemu na str. 87 dowiadujemy się, że podstawą religii są „pieśni Gathy". Niestety na temat owego „Gathy" nie ma bliższych danych (Gathy — tzn. pieśni, psalmy).

Liczba mnoga utworzona za pomocą sufiksu „s" straszy w nazewnictwie. Mamy więc jednostkę monetarną szahis (poprawnie szahi) obok tomana (po polsku tuman), Sejjeds, peris (dosłownie „dżenny i peris", co ma oznaczać dżiny i peri).

Wyczerpanie wszystkich błędów przekracza możliwości krótkiego sprawozdania. Przytoczę jeszcze kilka „kwiatków". Ktesifon występuje jako Ktasiphon (s. 293), Assasynowie jako assanumowie (s. 139), a Achemenidzi — Hochemenidzi (s. 133). Ucieczka Mahometa do Medyny to wprawdzie hedżra (s. 90), ale era stąd nazywa się nie wiadomo dlaczego — hadżra (s. 104). Wśród tylu dziwnych nazw mamy jeszcze imię szacha Rocha, co brzmi dziwnie swojsko na polskim gruncie.

Wersja niemiecka ciąży na książce w sposób nieprzyjemny i nie uczyniono nic, żeby temu zapobiec. Kiedy Alavi niemieckimi przykładami obrazuje pokrewieństwa indoeuropejskich języków (s. 18), robi to dla czytelnika niemieckiego. Wersja polska aż prosi się o przykłady perskie bliskie językowi polskiemu, tym bardziej iż jest ich wiele i bardzo ciekawych. Wiadomość o niemieckich tłumaczeniach dzieł literatury perskiej nie obchodzi naszego czytelnika w takim stopniu, by warto było umieszczać ją w tekście, natomiast tłumaczenia polskie mogłyby go zainteresować. Zamiast podawania autora niemieckiego tłumaczenia *Golestanu* można i trzeba było poinformować o starych polskich tłumaczeniach *Gulistanu czyli Ogrodu Różanego* W. Bibersteina Kazimirskiego i Samuela Otwinowskiego. Podobnie jeśli chodzi o tłumaczenia Hafiza i Omara Chajjama. Redakcja tłumaczenia wymaga transpozycji pracy w celu zbliżenia jej do adresata — u nas polskiego. Filuterny tłumacz tworzy także piękne neologizmy typu kalki z języka niemieckiego np. „piuk-zaraza" (piuk-pasożyt ludzki).

Osobnym zjawiskiem są tłumaczenia wierszy w naszej książeczce — curiosum. „Hafis" w tym ujęciu to rzecz niepowtarzalna. Charakterystyczną cechą jego wierszy, oczywiście w oryginale, jest finezja, gra słów, skojarzeń i wytworna lekkość. A oto przykład:

Może się znów otworzą szynki
I wino znowu będziem pić
A wtedy znowu się rozplącze
Splątana życia mego nić.

A dalej gromko:

Marnieje gron klarowny sok
Na znak żałoby sponad czoła
Rozpuśćmy utrefiony lok!

Równie pięknym językiem została objaśniona myśl poety. Cytuję: „Gdy Hafis się skarży:

Zamknięto je świętoszkom gwoli

to ma na myśli, że znów osiągnęli przewagę świętoszki (!), filistrzy i obsłudnicy, a także to, że fałsz i oszustwo panują w kraju" (s. 145). Dodajmy, że nie piszą tego orientaliści (pamiętamy, jak ostro oceniano ich tłumaczenia), ale zawodowy poeta.

Na zakończenie jeszcze garść przykładów radosnej twórczości miłych tłumaczy: Chajjam to „wyrobnik namiotów" (s. 139), Tudeh (dosłownie — lud) objaśniono jako „masy", a bliższą wiadomość na ten temat mamy w tekście: „...partia Tudeh, jak i inne mieszczańskie organizacje..." (s. 265), Kuweit oderwał się od lądu i stał się wyspą. (s. 40).

Polska liczba mnoga niektórych słów, rodzaje gramatyczne i odmiana to sprawy trudne. Mamy więc „grunta", „organa", „wyznawców Zoroastry" itp. Nazw miejscowych tłumacze po prostu nie odmieniają. Dowiadujemy się więc, co i jak w „Chorasan", w „Kerman" itd. Proponuję przyjąć do kompletu „w Berlin", w Irlandia" — ten sam styl!

Dalsze mnożenie przykładów byłoby już chyba niecelowe — nie ma właściwie strony bez błędu. Tłumacze prawdopodobnie dobrze znają język niemiecki, to jednak, okazuje się, nie jest wystarczające dla tego typu przekładów. Istnieje zwyczaj, którego nikt nie kwestionuje, że przy tłumaczeniach książek fachowych (nawet popularnych) nie pomija się tak ważnego momentu, jakim jest skorygowanie przez specjalistę. Jasne jest, że nikt nie wyda książki np. o fizyce bez udziału fizyka, jakkolwiek wszyscy uczyliśmy się fizyki i przeciętna poziomu w tej dziedzinie jest o całe niebo wyższa niż w zakresie orientalistyki, która przeciętnemu Polakowi jest znana tylko z tego, że ostatnio pisano o masowym napływie młodzieży na te studia, a pisano w tym sensie, że jest to niezrozumiały pęd do dziedziny skądinąd szacownej, ale zupełnie nieużytecznej, oderwanej od życia i nie dającej możliwości pracy.

Nie można jednak, jak się okazuje, pomijać całkowicie orientalistów przy popularyzacji wschodoznawstwa. Wydaje się, że w miarę zacieśniania kontaktów z narodami Azji i Afryki, wraz ze wzrostem ich znaczenia na świecie ogólny niski poziom znajomości Orientu może nam tylko przeszkadzać w stosunkach z tymi krajami. Jak najbardziej słuszną jest rzeczą wydawanie książek informujących o Wschodzie i tylko przyklasnąć można inicjatywie PIW-u, że podejmuje tę tematykę, niestety wykonanie nie zawsze, jak mieliśmy możność się przekonać, jest równie dobre, jak intencje.

Maria Składanek

PSY I LUDZIE

Znowu przeżyliśmy wielki moment, jeden z przełomowych momentów ludzkości: chwilę powrotu na ziemię statku wędrującego po przestrzeni kosmicznej, wehikułu, jaki w najśmielszych myślach tylko ukazywał się marzycielom i poetom; a potem moment otwarcia rakiety międzyplanetarnej, z której żywe i zdrowe wyskoczyły zwierzęta. Zadziwiające przeznaczenie psa, który nie tylko jest odwiecznym przyjacielem człowieka, ale wyprzedził go w lotach przestrzennych, przyjmując na siebie jego cierpienie i doświadczenie, załatwiając ludzki start międzyplanetarny.

Olbrzymi triumf myśli w tym zwycięstwie nauki i techniki, nieprawdopodobne rozszerzenie możliwości ludzkich — niechybnie będzie miało wpływ nie tylko na ekonomikę czy politykę świata, ale chyba i na sam sposób myślenia człowieka. Przestrzeń i nieskończoność, która się przed człowiekiem otwiera — może sprowadzi do właściwych rozmiarów ziemskie zagadnienia.

Myślę tutaj o zagadnieniu wojny i pokoju. Ekspansja człowieka w przestrzeń gwiezdną może mu wreszcie wskaże przeraźliwy bezsens i dramatyczny absurd walki człowieka z człowiekiem, państwa z państwem.

Z drugiej strony wyczyn uczonych radzieckich, ustroju radzieckiego — jest tak przekonywającym dowodem potęgi ludzkiego umysłu, że wierzyć się po prostu nie chce, aby ten umysł mógł jednocześnie plątać się w sieciach małostek, złości, nienawiści, aby mógł nurzać się w kałużach krzywd i wyzysku.

Powstaje teraz zagadnienie, czy będzie mógł człowiek, przed którym stają tak olbrzymie zadania i tak potężne ambicje — wyzbyć się swego przyziemnego charakteru. Czy będzie mógł traktować swe zadania tak po prostu, jak owe doświadczalne psiska, owa Striełka i Biełka, które na zawsze staną się symbolem jednego z największych l u d z k i c h zwycięstw...

Myślę, że to zwycięstwo człowieka nad przestrzenią jest nie tylko triumfem techniki — jest jednocześnie triumfem humanistycznych popędów rozszerzania wiedzy, koordynowania jej i harmonizowania. Lot i powrót na ziemię — odwieczne pragnienia ludzkości — możliwe są tylko dzięki harmonijnemu rozwojowi wszystkich cech ludzkich. Podziękujmy dobrym psiskom, że nam o tym przypomniały.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

Od trzydziestu z górą lat w okresie urlopowym prasa brytyjska poddaje swych czytelników próbie węża morskiego z Loch Ness. Odpowiednikiem tej tradycji w polskich pismach „społeczno-literackich" jest poddawanie polskich czytelników próbie rafinowanej dezintegracji myślowej. W innych, chłodniejszych porach roku, *Przegląd Kulturalny* czy *Nowa Kultura* stara się na ogół (zresztą bardzo dyskretnie) odpowiadać na pytania warunkujące stabilizację obrazu pisma w oczach klienteli: o co chodzi w tym tygodniku? czego można się po nim spodziewać? dlaczego czytanie go jest w ogóle możliwe w sposób niemal ciągły i jako tako koherentny? W lipcu i sierpniu ta dobra, pragmatyczna zasada przestaje obowiązywać. Nikt, choćby najbystrzejszy, nie pojmie np. kompozycyjnej formuły 33-go numeru *Nowej Kultury*. Niżej podpisany docenia rolę amerykańskich konwencji przedwyborczych, wie, że teoria katolickiej koncepcji państwa nie powinna być mu obojętna, ma życzliwy stosunek do osób parających się konfliktem szkoły i życia, żywi sam wątpliwości co do logicznej spójności niektórych elementów egzystencjalizmu. Nie wie tylko, czemu u licha właśnie teraz, właśnie razem — wszystkie te problemy podawane mu są w jednej zbitce, w jednym arkuszu papieru, który chyba nadużywa w tytule elastyczności słowa „kultura".

Co prawda polskim wężem z Loch Ness okazuje się tu tylko egzystencjalizm. I rezultaty obserwacji przypominają zupełnie te, poczynione nad brzegiem szkockiego jeziora: dla niektórych gad jest ogromny i zieje ogniem, dla innych jest malutki i z dziecinną łatwością można go upolować. Oto co pisze na ten temat Zdzisław Najder: „Do takich (pozornych problemów, przyp. *AZ)* należy choćby czołowy »problem« egzystencji i esencji, żywcem z kiepskiej teologii przeniesiony (co widać wyraźnie na przykład w studium Sartre'a *Egzystencjalizm jest humanizmem),* równie „sensowny", jak osławione rozważania o aniołkach na główkach od szpilek...".

Na szpilkę można oczywiście nabić Sartre'a i zasuszyć w albumie. Najder tytułuje artykuł *Kłopoty z egzystencjalizmem,* ale egzystencjalizm żadnych, jak widać, kłopotów mu nie sprawia. Okazuje się, że wystarczy odrobina szkolnej logiki (której nauczanie jest niestety w szkołach ograniczone), byśmy wykryli u Sartre'a „fałszywe analogie", „rozumowanie przyozdobione nastrojowym stylem", „dodatkowe założenia przemycone w fałszywym rozumowaniu", „zakrycie żonglerki terminami intelektualnego hochsztaplerstwa". „Poddany analizie logicznej egzystencjalizm (ten z *Bytu i nicości)* okazuje się zespołem przejmujących często, a często całkiem pustych niespójnych lub zgoła niezrozumiałych wypowiedzi." Może jednak są u Sartre'a jakieś treści merytoryczne, w wyższym stopniu decydujące o wartości i rozpowszechnieniu egzystencjalizmu aniżeli ów „arsenał chwytów stylistycznych udających rozumowanie"? Niestety. „Nie trudno zresztą przeprowadzić i merytoryczną krytykę rozważań Sartre'a..." Rzeczywiście nie trudno, bo przeprowadza ją Najder w trzydziestu ostatnich wierszach swego artykułu.

Rozważania Najdera mają zapoczątkować polemikę autora z Schaffem o genezę „mody egzystencjalistycznej" w Polsce. Pomijam wzgląd na innych czytelników niż obaj dyskutujący. Pomijam porę roku. Pomijam żenująco elitarną aktualność problemu, dorocznie rozdmuchiwanego przez nudzących się latem publicystów (dotyczy to także szkicu Jerzego Kossaka w *Argumentach),* nigdy nie sprawdzonego żadnym empirycznym sondażem opinii. Pomijam zwykłe w tym wypadku identyfikowanie z egzystencjalizmem częstych i odwiecznych wśród młodzieży postaw, wyrosłych z poczucia samotności czy bezsensu życia. Ważniejsze jest to, że polemikę tę zaczyna Najder od pogardliwego wzruszenia ramion nad największym i najpełniejszym dziełem XX-wiecznej metafizyki. Byłoby dobrze, gdyby odnalazł w ostatniej książce Schaffa owe uwagi określające cechy postawy badacza, zabierającego się do krytyki filozoficznej: „Nie mam prawa powiedzieć, gdy mi to jest wy-

godne: »nie rozumiem«..." i spróbował skorzystać z nich na własny użytek.

Swoistym ekwiwalentem tej wakacyjnej rozprawy z Sartrem jest krótkie, żołnierskie załatwienie Hegla przez Stanisława Mackiewicza, w 31-szym numerze *Kierunków*. Mackiewicza, rzecz jasna, nic nie obchodzi ewolucjonizm heglowski, potężna koncepcja dialektyki, twórcze pomysły metodologiczne w obrębie nauk i sztuk, odkrywcze myśli o historii filozofii, trwałe konstrukcje estetyczne. I oczywiście nic nie wie o wpływie Hegla na niektórych jego uczniów, a za ich pośrednictwem na losy nie tylko filozofii. Nie, Hegel jest potrzebny Mackiewiczowi do czegoś innego. Wyśmiewając najbardziej wątpliwe, po stokroć krytykowane, stanowiące najsłabsze miejsca jego filozofii, poglądy (na ducha dziejów i państwo wcielające rozum), Mackiewicz chce przestrzec Polaków, by nie urządzali sobie narodowego bytu „pod terrorem jakichś pseudonaukowych formułek". Pod tym względem „wpływ Hegla na Francuzów i Anglików był nieduży, natomiast na Polaków i Rosjan bardzo duży". A co z Niemcami? „Uważam — pisze Mackiewicz bez mrugnięcia okiem, a raczej mrugając nim do nas bez przerwy — że przed zgubnymi wpływami filozofii niemieckiej na politykę niemiecką ocalił Niemców Bismarck... jakże fatalny wpływ miałaby na Niemców teoria Hegla, gdyby nie Bismarck i jego polityka..."

Dobrze przynajmniej, że Mackiewicz ma poczucie humoru: „Za czasów greckich filozofował ten, kto posiadł wszelkie gałęzie wiedzy ówczesnej. Dziś filozofują przeważnie ludzie, który nie interesują się żadną wiedzą i przechodzą do porządku dziennego nad wynikami wiedzy i jej doświadczeń".

Piękna myśl, na szczęście przechodzą nie wszyscy. Nowy redaktor *Kultury i Społeczeństwa*, Stefan Żółkiewski, prezentuje w artykule redakcyjnym (T. IV, Nr 1—2, 1960) pt. *Integracja nauk społecznych i uwspółcześnienie ich tematyki* ambitne żądania stojące przed pismem. Idzie właśnie o to, by filozofowie nie przechodzili do porządku dziennego nad wynikami wiedzy... Żółkiewski pragnie inspirować i publikować wyniki wielostronnych, prowadzonych w koordynacji przez różne dyscypliny humanistyczne, badań nad współczesną kulturą jako formą świadomości społecznej. „Szczególną sferą zainteresowań... będzie jednak dziedzina przeobrażeń świadomości społecznej, które dokonują się nie pod wpływem przemian bazy, struktury społecznej, nadbudowy ustrojowej, ale pod wpływem świadomego działania, planowanego, w dużej mierze zinstytucjonalizowanego, ogólnie mówiąc — wychowawczego. Szczególnie pismo chce się interesować problematyką tego, co nazywamy rewolucją kulturalną, budowaniem kierunkowo przeobrażanej kultury, kształtowaniem socjalistycznej kultury mas... Interesować nas będzie kształtowanie socjalistycznych zmian świadomości społecznej pod wpływem upowszechniania celowo wybranych wartości, interesować nas tu będą zarówno zagadnienia teoretyczne wyboru owych wartości kulturowych, jak i rzeczywiste procesy upowszechnienia i odbioru kulturowego..."

Żółkiewski wraca tu raz jeszcze do swych postulatów dotyczących wyboru wartości. Dodaje do nich nowy. Badania, oprócz zwykłych zadań rejestracyjno-poznawczych, mają określać odtąd prawidłowość ideowego ukierunkowania kultury. W tym celu niezbędne jest wprowadzenie elementów myślenia wartościującego jako czynnika scalającego tematykę, narzędzia i język badań. „Bazą owej integracji, jak sądzę — pisze Żółkiewski — może być dzisiaj ogólna marksistowska teoria rozwoju społecznego."

Nie wydaje się, by ktoś życzliwy nauce chciał negować postulat integracji humanistyki w badaniach nad współczesnością. Trudności będą jednak wielkie: powierzchowne odczytanie Żółkiewskiego może np. prowadzić do tautologii założeń i celów badań. Istnieją też w samych tendencjach nauk i w postawach badaczy mocne opory. Pisze o nich w tymże numerze *Kultury i Społeczeństwa* Leszek Kołakowski *(Wielkie i małe kompleksy humanistów)*: „Potrzeba całościowej interpretacji... i potrzeba narzędzi, które mogłyby ująć wielość zjawisk, będących przedmiotem wyspecjalizowanych gałęzi wiedzy, jest odczuwana powszechnie od dawna, a literatura usiłująca realizować owe syntetyczne zamierzenia jest już obfita; niemniej ogrom wiedzy potrzebnej do takich

przedsięwzięć odstrasza wszystkich tych, którzy bardziej się boją braku szczegółowych kompetencji niż braku rozległego horyzontu i z dwojga złego wolą raczej zasłużyć na miano przyczynkarzy niż na miano dyletantów o uniwersalnej ignorancji...".

I w innym miejscu: „...sylwetka tradycyjnego humanisty znajduje się w zaniku, pojawia się natomiast osobliwa rasa ludzi, których wąską specjalność stanowi szerokie uogólnianie...".

Czy w tym punkcie rozważań i cytatów, biegnących od wakacyjnej dezintegracji myślowej tygodników do antynomii w programie syntezy humanistycznej, nie czujemy się naraz bardzo blisko spraw literatury?

Andrzej Ziemilski

TUDOR ARGHEZI

Największy żyjący poeta rumuński i niezaprzeczalnie jedyny, który po Michale Eminescu wniósł do poezji rumuńskiej głębię i nieosiągalny dotąd blask, Tudor Arghezi, obchodzić będzie w tych dniach 80 rocznicę urodzin.

Twórczość literacka Tudora Arghezi jest bardzo różnorodna, obejmuje opowiadania i pamflety, powieści i felietony, sztuki dramatyczne i notatki z podróży. Wszystko to jednak stanowi suitę poetycką. Albowiem Arghezi był powołany do poezji jak ptak do lotu. Czy pisze poemat filozoficzny *Hamlet* (próba syntezy), czy obrazek *Mrówka przeznaczona dla dzieci*, zdanie poety jest wyszlifowane i celne.

Ale mówiąc o Arghezim tylko jako o mistrzu słowa zawężamy wymowę jego dzieła. Arghezi jest poetą, który najdalej rozwinął duchowy spadek Eminescu. Żyjąc, do wyzwolenia Rumunii, w kraju rządzonym przez arogancką nieudolność i agresywną przekupność, przez ultrademagogię polityczną i blichtr kultury bez fundamentu, poeta przez dziesiątki lat zaciekle, można rzec z rozpaczą, szukał drogi własnej prawdy. Znalazł ją w końcu, powiedzmy to już teraz, razem ze zwycięstwem narodu, który przystąpił do budowy lepszego świata. Tym przekonaniem tchnie jego *Pieśń o człowieku* — obraz przeobrażającej się ludzkości.

Droga poetycka Arghezi była długa i skrystalizowana. Twórczość Tudora Arghezi odbija sprzeczności, które ją formowały.

Słowa dopasowane (Cuvinte potrivite), pierwszy tom wierszy opublikowany przez Tudora Arghezi (rok 1927), zaczynały się od wyznania więzi poety z masami ludowymi, z „dołami", „z piętą kraju":

By zamienić, teraz, po raz pierwszy,
Łopatę w pióro i bruzdę w kałamarz,
Zebrali starcy, wśród wołów,
Pot pracy setek lat.
Z ich mowy poganiającej woły
Wybrałem dopasowane słowa.

(Testament)

Umartwiony, zniechęcony społecznym obrazem kraju, Arghezi, zdezorientowany, kieruje swój wzrok ku niebu. Lecz ani cisza klasztornych cel, ani uporczywe pytania, kierowane do mniemanej wieczystej istoty, nie dają mu uspokojenia. Jego *Psalmy* są świadectwem etapów tych gorączkowych apelów:

Sam, teraz, w wielkich twoich dziejach
Zostałem, by z tobą się zespolić.
Nie chcę być zwycięzcą,
Chcę cię dotknąć i krzyknąć „Jest!".

Daremność tych usiłowań zrozumiał Arghezi znacznie później. Jego poezja oscylowała jakiś czas między mistycznym i pesymistycznym impulsem z jednej strony a świadomością racjonalistyczną z drugiej. Aż ta świadomość zwycięża. Poeta wydał wtedy (1931) *Kwiaty pleśni*, zdumiewające pieśni więźniów, tych wydziedziczonych, żyjących w piekle udręki, które nie gasi w nich jednak człowieczeństwa.

Świat wydziedziczonych, wyrzuconych za nawias społeczeństwa odmalo-

wany jest w *Kwiatach pleśni* farbą grubą, barwami kontrastowymi. Arghezi solidaryzuje się z nędznymi pariasami, ożywionymi jednak głębokim duchem niezależności.

Utwór ten to akt protestu przeciwko oficjalnej samowoli. Ten protest upodabnia Argheziego poprzez dzielące stulecia do Villona.

Szukanie przystani dla duszy nękanej niepokojem i niepewnością doprowadza poetę do stopienia się uczuciowego z przyrodą (*Wiersze wieczorne* — 1935) i wiersze dzieciństwa (*Hory* — 1939 — hora, rumuński taniec ludowy). Próba spojrzenia na przyrodę jako na przystań, ostoję powszechnej harmonii nie zadowala Tudora Arghezi. Pozostały jednak z tego okresu wspaniałe wiersze poświęcone drobnym domowym żyjątkom, owadom, urokowi mikrokosmosu.

Musiało przyjść oswobodzenie całego narodu, żeby równowaga, wymarzona przez poetę harmonia, zamieszkała jego poezję. Wprowadzając do literatury rumuńskiej piękne przekłady światowych arcydzieł literackich (*Bajki* Kryłowa, *Opowiadania* Sałtykowa-Szczedrina, *Bajki* La Fontaine'a, *W kwiecie życia* Anatola France'a, *Martwe dusze* Gogola), Arghezi śledził i pogłębiał w sobie proces rewolucyjnego wyzwalania się z przeszłości. Owoce dojrzałej twórczości Tudora Arghezi, tomy wierszy *Rok 1907* i *Pieśń o człowieku*, odbijają ten proces. Ukazując w głęboko plastycznych obrazach powstanie chłopów w roku 1907, a zwłaszcza krwawe represje, które pochłonęły 11.000 ofiar, Arghezi wybucha z niezwykłą siłą przeciwko krzywdzie chłopów:

Nie szukaj sprawiedliwości bożej, braciszku.
Jak chrzan bierz bojarów na tarkę.

Bolesna satyra odmalowuje niektórych typowych przedstawicieli starego porządku społecznego, jak „Panna dziedzicówna, której przejadł się mrok i która czuje wstręt do światła", ponura amazonka ze szpicrutą, chłoszcząca chłopów, jak Pan Alecu, filar partii liberalnej, dyktator pięciu województw, otoczony żandarmami, czekającymi na rozkazy. Lud żyje tam w osobie „Piotra, syna Katarzyny", który w sądzie opowiada dumnie o porachunkach wsi z tym, który wyciskał z nich pot, „Stana krowiarza", wdów i „wygłodniałych" ze wsi Głody, gdzie zaczęło się powstanie. *Rok 1907* to wielki fresk poetycki.

Pieśń o człowieku to syntetyczne odtworzenie w obrazach drogi człowieka, od tępej istoty, szukającej tylko legowiska i jadła, do człowieka wolnego, pana wszechświata i samego siebie.

Niemożliwością jest zilustrować na kilku stronach artyzm Tudora Arghezi. Różnorodny, a jednak jednolity w różnorodności, nowoczesny, a klasyczny zarazem. Jeden obraz, bywa, zawiera skarby ekspresji, które starczyłyby na długie poematy. Innym razem jego wiersze przepojone są krystaliczną prostotą:

Ustaliłem godzinę spotkania
Kiedy zamąca się toń jeziora
I przez jego cienką firankę
Gwiazda przewleka swoją igłę.

(*Melancholia*)

Elegijność w *Dopasowanych słowach*, żargon lumpów, rytm i zręczność iluzjonistów w *Kwiatach pleśni*, formułki zabawy dziecięcej w *Horach*, twarda mowa chłopów w *Roku 1907* — wszystko to stapia się w morzu wyjątkowo bogatego języka, musującego młodzieńczą energią. Nikt w przyszłości nie będzie mógł pisać po rumuńsku, nie uwzględniając tego, co wniósł Arghezi.

Nie wspomniałem tutaj prawie nic o innych dziedzinach rozległej twórczości poety. Ani o jego „pigułkach", artykułach o uderzającej oryginalności, które do dzisiaj ukazują się co tydzień w rumuńskich czasopismach, ani o zbiorach publicystycznych (*Stary świat, nowy świat, Zwykłe wspomnienia, Stronice z przeszłości*), ani o wierszach i prozie dla dzieci (*Książka z zabawkami, Moja piękna książka* itd.). Arghezi pisze „pigułki" o aktualnych zagadnieniach, tłumaczy sztuki Brechta, pisze przedmowy do Villona. Jest deputowanym Wielkiego Zgromadzenia Narodowego, uczestniczy w posiedzeniach Narodowego Komitetu Obrońców Pokoju, bierze czynny udział w posiedzeniach Zarządu Głównego Związku Literatów i pracach Akademii Rumuńskiej Republiki Ludowej.

Tudor Arghezi kpi sobie ze swego wieku. Mimo swoich osiemdziesięciu lat ma jasne spojrzenie i młodą myśl.

Naród czyta chciwie jego wiersze. Czy może być większa nagroda?

Stefan Jures

PAMIĘTNIKI ALEKSANDRA BENOIS

Nazwisko zmarłego dnia 9 lutego br. w Paryżu, w wieku 90 lat, artysty i pisarza rosyjskiego, Aleksandra Benois, wiąże się dziś dla nas przede wszystkim z jego twórczością scenograficzną, w szczególności z jego projektami dekoracji i kostiumów do widowisk baletowych Diagilewa w latach 1909—1914. Dekoracje te radowały żywymi, a przy tym starannie zharmonizowanymi kolorami — kolorami, mającymi coś z wesołej barwności architektury rosyjskiej i rosyjskiej sztuki ludowej, i zarazem zachwycały niezwykłym znawstwem i świetnym odczuciem stylu danej epoki i danego kraju, mistrzowskim wydobyciem baśniowego lub fantastycznego, elegijnego lub dramatycznego charakteru danego utworu, subtelnością nastroju, delikatną poezją. Sławę światową dały Benois zwłaszcza dekoracje i kostiumy do baletu *Pietruszka,* wystawionego przez Diagilewa w Paryżu w 1911 r. z Niżyńskim w roli tytułowej. Muzykę do tego baletu napisał Igor Strawiński, scenariusz był dziełem wspólnym Benois i Strawińskiego. W balecie tym, którego bohaterem jest brzydki, biedny, zabawny i sentymentalny Pietruszka, „Piotruś", ulubiona postać rosyjskiego ludowego teatru lalek, odpowiednik francuskiego Pierrota, niemieckiego Kasperle i angielskiego Puncha, Benois pragnął oddać dionizyjski nastrój zapustów petersburskich około 1830 r., zabaw, których tradycje, żywe jeszcze kilkadziesiąt lat później, pamiętał z czasów dzieciństwa. Zarazem pasjonował go w tym balecie Hoffmannowski temat „lalki ludzkiej", człowieka-automatu. Wraz z kilkoma innymi malarzami rosyjskimi, współpracującymi z baletem Diagilewa — Bakstem, Rörichem, Gołowinem, Łarionowem i Gonczarową, Benois uczynił z dekoracji malarskiej, dotąd przeważnie traktowanej po macoszemu, trzeci istotny, obok tańca i muzyki, współczynnik widowiska baletowego, dokonując tym samym przewrotu w tej dziedzinie.

Benois nie tylko projektował dekoracje i kostiumy do wielu baletów i oper, ale również reżyserował szereg spektakli teatralnych — komedie Moliera *Chory z urojenia* i *Małżeństwo z przymusu* oraz miniatury dramatyczne Puszkina (wszystkie w Moskiewskim Teatrze Artystycznym w latach 1912—1914). W swych dekoracjach i inscenizacjach sięgał do tematów z różnych epok — wieku Ludwika XIV, rokoka, romantyzmu — i różnych krajów i kręgów artystycznych — Francji, Wenecji, Rosji, Chin. Chętnie nawiązywał przy tym do dawnych form teatralnych — do francuskiego teatru dworskiego XVII wieku, do *commedia dell'arte,* do rosyjskiego widowiska jarmarcznego.

Mniej dziś pamięta się o tym, że Benois był nie tylko jednym z twórców nowoczesnej scenografii, ale również jednym z głównych przedstawicieli grupy plastyków rosyjskich „Świat Sztuki" *(„Mir Iskusstwa")* i jedną z czołowych postaci rosyjskiego życia artystycznego pierwszych dwóch dekad XX wieku — subtelnym malarzem starego Petersburga i starych miast włoskich, przede wszystkim zaś wielkich barokowych zespołów pałacowo-parkowych XVII i XVIII wieku — Wersalu oraz rezydencji cesarskich pod Petersburgiem; znakomitym ilustratorem, m. in. twórcą świetnych ilustracji do utworów Puszkina — *Miedzianego Jeźdźca* (trzy redakcje), *Damy Pikowej* (dwie redakcje), *Córki kapitana* i *Dubrowskiego;* wykwintnym artystą książki, rysownikiem pełnych wdzięku kart tytułowych, winiet, czołówek i końcówek; krytykiem artystycznym i muzycznym o szerokiej skali wrażliwości estetycznej, pełnym werwy i ognia; jednym z pionierów historii sztuki rosyjskiej, autorem pierwszych prac syntetycznych o dziejach malarstwa rosyjskiego XVIII i XIX wieku i opartej na starannych badaniach źródłowych monografii o późnobarokowych pałacach Rastrellego w Carskim Siole (obecnie Puszkinie); zasłużonym popularyzatorem dziejów sztuki, autorem szeroko zakrojonej *Historii malarstwa wszystkich czasów i narodów* oraz wybornych przewodników po galerii obrazów Ermitażu i po Muzeum Aleksandra III w Petersburgu; redaktorem lub współredaktorem głównych rosyjskich czasopism arty-

stycznych z początku XX wieku, jak *Świat Sztuki (Mir Iskusstwa,* 1899—1904), *Skarby artystyczne Rosji (Chudożestwiennyje sokrowiszcza Rossii,* 1901—1903), *Dawne lata (Staryje gody),* inicjatorem i współorganizatorem szeregu wielkich wystaw retrospektywnych.

Był wreszcie Benois autorem kilku książek o charakterze na pół historycznym, na pół pamiętnikarskim, jak *Powstanie grupy „Świat Sztuki" (Wozniknowienije „Mira Iskusstwa",* Leningrad 1928) i *Wspomnienia o balecie rosyjskim (Reminiscences of the Russian Ballet,* dwa tomy, Londyn 1941).

Do dzieł tych doszły jeszcze parę miesięcy temu *Pamiętniki,** napisane po rosyjsku w ostatnich latach jego życia i ogłoszone w przekładzie angielskim na krótko przed jego zgonem. Opowiada on nam w nich w sposób ujmujący prostotą i umiarem, a przy tym żywy i sugestywny o swym dzieciństwie i wczesnej młodości, o swych przodkach, rodzicach i rodzeństwie, bliższych i dalszych krewnych, nauczycielach i kolegach szkolnych; o swym ukochanym mieście rodzinnym — Petersburgu; o ulubionych zabawach, zabawkach i książkach ilustrowanych; o pierwszych przeżyciach, związanych z malarstwem, muzyką i teatrem.

Tradycje i środowisko rodzinne odegrały doniosłą rolę w ukształtowaniu osobowości twórczej Aleksandra Benois. W rodzinie jego od kilku pokoleń uprawiano sztukę, zwłaszcza architekturę i muzykę. *Pamiętniki* mówią nam wiele o tych tradycjach rodzinnych i atmosferze domu rodzicielskiego. Przytoczmy za nimi trochę danych o czynnikach, które formowały osobowość przyszłego artysty.

Przodkowie Aleksandra Benois ze strony ojca pochodzili z Francji, z małej miejscowości St.Ouen-en-Brie w pobliżu Fontainebleau. Jego prapradziad, Nicolas Denis Benois, był rolnikiem, jego pradziad, Nicolas — nauczycielem. Jego dziad, Louis Jules Benois, z zawodu kucharz, wyemigrował w 1794 r. do Rosji, gdzie po kilku latach został *maître-d'hôtel'*em Pawła I. Z jego małżeństwa z Niemką Katarzyną Andriejewną Groppe urodził się ojciec Aleksandra — Mikołaj Leontiewicz Benois. Mikołaj Benois, po ukończeniu w 1836 r. ze złotym medalem Wydziału Architektury Akademii petersburskiej, przebywał parę lat we Włoszech, m. in. w Rzymie, gdzie stykał się z Overbeckiem, Aleksandrem Iwanowem (malarzem) i Gogolem. Wychowany w tradycjach rygorystycznego klasycyzmu, przejął się on w Rzymie uprawianym podówczas przez romantyków kultem gotyku i następnie w ciągu dwóch lat, z kilkoma przyjaciółmi, wykonał pomiary i przerysy detali katedry gotyckiej w Orvieto. Po powrocie do Petersburga stał się on jednym z czołowych architektów rosyjskich lat pięćdziesiątych. Jego główne dzieło, ogromny zespół stajni cesarskich w Peterhofie (obecnie Pietrodworiec) w stylu Tudorów, stanowi, zdaniem znawców, jeden z najwybitniejszych okazów neogotyku mikołajewskiego. Później, zgodnie z upodobaniami swego czasu, przerzucał się on od jednego stylu do drugiego, hołdował, na przemian lub jednocześnie, gotykowi, klasycyzmowi, renesansowi, rokoku, „stylowi ruskiemu".

Przodkowie Aleksandra Benois po kądzieli wywodzili się natomiast z wielkiej burżuazji weneckiej. Jego prapradziad, Giovanni Cavos, był dyrektorem teatru w Wenecji, jego pradziad, Cattarino Cavos, organistą bazyliki św. Marka i kompozytorem. Ów pradziad po upadku republiki weneckiej opuścił swe miasto rodzinne i po krótkim pobycie w Niemczech osiadł w Petersburgu, gdzie z czasem został kierownikiem opery. Napisał on szereg oper, baletów i symfonii, które zapewniają mu miejsce zaszczytne w dziejach muzyki rosyjskiej. Miał on dwóch synów, z których młodszy, Giovanni, poświęcił się, podobnie jak ojciec, muzyce, starszy zaś, Alberto, po ukończeniu matematyki w Padwie, rozwinął ożywioną działalność jako architekt w Rosji. Specjalnością jego stało się zwłaszcza budowanie wielkich gmachów teatralnych w stylu późnego klasycyzmu. Wzniósł on m. in. okazały Teatr Wielki w Moskwie i dwa teatry w Petersburgu — wykwintny, pełen wdzięku Teatr Maryjski (obecnie Teatr Opery i Baletu im. S. M. Kirowa) oraz Teatr Wielki (rozebrany w końcu XIX wieku). Zmarł w chwili, gdy jego plany opery

* Alexandre Benois: *Mémoires.* Translated by Moura Budberg. London, Batto & Windus, 1960.

paryskiej, zatwierdzone przez Napoleona III, miały wszelkie szanse realizacji. Alberto Cavos zarabiał dużo i mógł dzięki temu folgować swej pasji kolekcjonerskiej. Miał on pałac w Wenecji, nad Wielkim Kanałem, z cennymi zbiorami dzieł sztuki. Jego córka, Kamilla, wyszła za Mikołaja Benois i miała z nim siedmioro dzieci, z których czworo poświęciło się sztuce: trzej synowie i jedna córka.

Ze starszych braci Aleksandra jeden, Albert, był malarzem, wirtuozem techniki akwarelowej, profesorem malarstwa wodnego w Akademii i błyskotliwym pianistą-improwizatorem, drugi, Leontij — architektem, również profesorem Akademii (jego uczniem był m. in. Stanisław Noakowski) i płodnym praktykiem (wzniósł on m. in. dwie budowle w Warszawie: sobór na placu Saskim, rozebrany w 1925 r., w „stylu ruskim", i gmach oddziału Banku Państwa przy Bielańskiej w stylu florenckiego renesansu). Jedna z sióstr, Katarzyna, uprawiała malarstwo.

W takim środowisku rodzinnym urodził się 21 kwietnia 1870 r. (st. st.) Aleksander Benois. Wzrastał w mieszkaniu pełnym starych obrazów, miniatur, sztychów i książek ilustrowanych, otoczony rzeczami, które tchnęły jeszcze aromatem petersburskiego rokoka i romantyzmu, w atmosferze przesyconej sztuką — architekturą, malarstwem, muzyką, teatrem.

Pierwszą książką ilustrowaną, która wzbudziła zachwyt chłopca, była popularna w swoim czasie niemiecka książeczka z obrazkami i wierszykami dla dzieci *Der Struwwelpeter (Rozczochrany Piotruś* — utwór Hansa Hoffmanna, lekarza chorób dziecięcych we Frankfurcie nad Menem; pierwsze jej wydanie ukazało się w 1847 r.). Książeczka ta stała się dla niego objawieniem prawdy artystycznej, pomostem do dzieł wielkich ilustratorów XIX wieku i największych twórców w dziedzinie malarstwa. Po osiemdziesięciu kilku latach pisze on o niej: „Przez całe życie pozostałem wierny memu zachwytowi nad *Struwwelpeterem.* Jeśli wrażenia niektórych malowideł klasycznych, w szczególności Rafaela, przyczyniły się do ukształtowania mych trwałych estetycznych postaw, *Struwwelpeter* wpoił mi zdolność odczuwania i rozumienia prawdy, zwłaszcza prawdy artystycznej. Dzięki niemu nauczyłem się podziwiać Ludwika Richtera, G. Dorégo, W. Buscha, Oberländera i, później, Chodowieckiego, Menzla i Bruegela, prymitywów niderlandzkich i francuskich, malarzy włoskich *quattrocenta,* Rembrandta itd. Wszelki fałsz w sztuce jest mi głęboko przeciwny, natomiast tam, gdzie jest prawda wewnętrzna, jestem gotów wybaczyć wszelkie sprzeczności i błędy". Po książkach ilustrowanych przedmiotem uniesień chłopca staje się Rafael, którego poznaje on z reprodukcji w bibliotece ojcowskiej i z kopii w Sali Rafaela w Akademii. Jeszcze później przemożne wrażenie czynią na nim obrazy Riepina *Nie oczekiwali* oraz *Car Iwan Groźny nad zwłokami syna Iwana.* Tym razem przeciwstawia się on już upodobaniom, panującym w domu rodzicielskim: jego ojciec i starsi bracia byli bowiem przeświadczeni, że sztuka może kwitnąć tylko w Akademii i w przedstawicielach malarstwa realistycznego widzieli „nihilistów", podważających same podstawy sztuki. Po tym pierwszym zetknięciu ze współczesną plastyką rosyjską nastąpiło pierwsze zetknięcie ze współczesną plastyką zachodnią. Dorastający młodzieniec podziwia obrazy sławnego podówczas niemiecko-szwajcarskiego malarza symboliczno-nastrojowego — Arnolda Böcklina (u nas mniej więcej w tym samym czasie zachwycał się nim Stanisław Witkiewicz).

Nie brakło też chłopcu przeżyć związanych z innymi sztukami. Jako dziecko reagował on szczególnie żywiołowo na muzykę. Rodzina jego była nadzwyczaj muzykalna. Dom rodzicielski stale rozbrzmiewał muzyką. Nie tylko fortepian, lecz także skrzypce, altówka, harmonia i inne instrumenty były w ciągłym użyciu. Malec, gdy tylko usłyszał z dala dźwięki jakiegoś instrumentu, rzucał swe zabawki i przychodził słuchać. *Ave Maria* Bacha-Gounoda, arie z oper Verdiego i Rossiniego były przedmiotem jego pierwszych zachwytów. Później „oszalał" na punkcie *Carmen* i baletu *Copelia.* Uwielbiał również uwerturę do *Tannhäusera,* rapsodie Liszta, mazurki, etiudy i ballady Chopina, *Karnawał* Schumanna. „Istny przewrót" w swych upodobaniach muzycznych przeżył on wreszcie, gdy usłyszał po raz pierwszy tetralogię Wagnera oraz dzieła Czajkowskiego, Rimskiego-Korsakowa i Borodina.

Wcześnie obudziła się także w chłopcu namiętność do teatru. Cała rodzina była zresztą rozmiłowana w tej sztuce. Ulubioną zabawą chłopca był teatr kukiełek, dla którego sam projektował dekoracje i kostiumy. Jako dziecko przepadał on za ludowym teatrem lalek i za arlekinadami, które podówczas odbywały się jeszcze, zwłaszcza w czasie karnawału, na placu przed Admiralicją i na Polu Marsowym. Miał pięć lat, gdy rodzice wzięli go po raz pierwszy do „prawdziwego teatru", i niewiele więcej, gdy był po raz pierwszy na balecie. Gdy miał czternaście lat, był już „zastarzałym baletomanem" i chodził na wszystkie balety, jakie wówczas wystawiano. Później poczytywał sobie za szczególne szczęście, że we wczesnej młodości, w okresie największej wrażliwości, zastał balet petersburski u jego zenitu.

Wcześnie rozbudzone wielostronne zainteresowania artystyczne młodzieńca, w szczególności zainteresowanie malarstwem i muzyką oraz namiętność do teatru, zwłaszcza do baletu, predestynowały go jakby do roli, jaką miał później odegrać w dziedzinie scenografii.

W sposób subtelny i przenikliwy, nieraz krytyczny, ale nigdy złośliwy Benois kreśli w *Pamiętnikach* charakterystyki wielu ludzi, z którymi się stykał we wczesnej młodości. Między innymi szkicuje też sylwetki kilku Polaków: dwóch księży — cichego, jowialnego księdza Łukasiewicza, przyjaciela domu, biorącego udział we wszystkich zdarzeniach i uroczystościach rodzinnych (rodzina Benois pozostała wierna wyznaniu swych przodków — katolicyzmowi) i księdza Franciszkiewicza, człowieka nieco komicznego, lecz bezinteresownego i anielsko dobrego, którego władze rosyjskie tylko dlatego, że był powszechnie lubiany, zesłały do dalekiej parafii na Syberii; pianisty Mazurkiewicza, jednego z jego pierwszych nauczycieli muzyki, przystojnego mężczyzny, który stracił jedną nogę w katastrofie kolejowej i chodził o kuli, i wreszcie niezmiernie sympatycznego „Pana Stanisława", zapewne syna powstańca z 1863 r., bladego, chudego, biednie ubranego, a przy tym wybitnie inteligentnego i wykształconego studenta przyrodoznawstwa, który zmarł młodo na gruźlicę. Dwudziestoletni „Pan Stanisław" traktował siedmioletniego podówczas Szureńkę (forma zdrobniała od Aleksander) jak młodszego brata i prowadził z nim poważne i zajmujące rozmowy, które przyczyniły się wielce do jego rozwoju intelektualnego.

Człowiek, którego poznajemy poprzez te *Pamiętniki*, jest nadzwyczaj pociągający: pełen pogodnej mądrości życia, dyskretnego humoru i autoironii, życzliwy dla wszystkich i szeroko otwarty na wszystko, pozbawiony jakichkolwiek uprzedzeń stanowych, wyznaniowych lub narodowościowych.

Niezwykłość tych *Pamiętników* polega na tym, że pisał je ktoś, kto zachował ogromne bogactwo wspomnień z dzieciństwa i wczesnej młodości, i zarazem ktoś, kto ten okres swego życia mógł oglądać z perspektywy siedemdziesięciu, niekiedy nawet osiemdziesięciu kilku lat i umiał każdą postać i każde zdarzenie umieścić we właściwym związku dziejowym i na właściwym tle. Otrzymaliśmy dzięki temu nie tylko bogatą i barwną opowieść o wczesnej młodości wybitnego artysty, ale również zajmujący obraz rosyjskiego życia artystycznego, muzycznego i teatralnego lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku.

Książka jest przepojona sentymentem do rodzinnego miasta — Petersburga, miłością do ludzi, którzy już dawno nie żyją, i czułością dla rzeczy, których dawno już nie ma. Jest, jak *Pan Tadeusz*, jednym z tych utworów, które wyrosły z tęsknoty za „krajem lat dziecinnych".

Pamiętniki kończą się tym, jak w 1890 r. dwudziestoletni Aleksander, po otrzymaniu matury, jedzie za granicę, do Niemiec i Austrii, by zobaczyć na własne oczy to wszystko, co dotąd znał tylko ze sztychów i fotografii: „wielkie katedry gotyckie i romańskie, tajemnicze zamki, podobne do baśni rezydencje w stylu rokokowym, pięknie strzyżone ogrody i stare miasta pełne romantycznego czaru".

Jeśli możemy o coś mieć żal do autora, to (jak to słusznie podniósł jeden z angielskich recenzentów książki) tylko o to, że urwał swe *Pamiętniki* zbyt wcześnie; że ograniczył się do dwóch pierwszych dekad swego życia; że nie opowiedział nam we właściwy sobie sposób — prosty, pełen wdzięku i humoru — o swych dalszych losach: o pobycie w Paryżu, o powstaniu grupy

„Świat Sztuki", o wieloletniej współpracy z teatrem i baletem, o kontaktach z Fokinem, Anną Pawłową, Karsawiną, Niżyńskim, o przyjaźni z Diagilewem, Bakstem, Strawińskim, Stanisławskim, Prokofiewem (do pewnego stopnia, ale tylko do pewnego stopnia wynagradzają ten brak dawniejsze, wspomniane wyżej utwory autora). Ale bądźmy mu wdzięczni za to, co nam dał. Jego *Pamiętniki* są uroczą, odświeżającą książką. Książką napisaną przez znakomitego artystę, który kochał życie i umiał się nim cieszyć.

Mieczysław Wallis

DUJARDIN, JOYCE I MONOLOG WEWNĘTRZNY

W ostatnim numerze *London Magazine* Rayner Heppenstall przypomina książkę, która była niejako prototypem *Ulissesa* Joyce'a, a w każdym razie jest ciekawym źródłem do badania nowoczesnych technik. Podajemy w skrócie jego wywody.

W 1887 w *La Revue Indépendante* ukazała się w odcinkach niewielka powieść pod tytułem *Les Lauriers sont coupés*. Autorem jej był młody człowiek, Edouard Dujardin, założyciel *La Revue Wagnérienne*, czynnie zaangażowany w ruchu symbolistów. Powieść nie była utworem symbolicznym i nie zyskała wielkiego rozgłosu. Wydana w książce następnego roku, w 1897 była raz wznowiona razem z innymi utworami tego autora, potem zapomniano o niej. W 1903 roku młody pisarz irlandzki, James Joyce, w drodze do Tours kupił jej egzemplarz w kiosku na stacji.

W jakim stopniu odkrycie to miało wpływ na dalszy rozwój Joyce'a, nie dowiemy się zapewne nigdy. Jednak w biografii prof. Ellmana znajdujemy wzmiankę, że w 1917 roku Joyce starał się na próżno odnaleźć Dujardina w Genewie i że w 1920, kiedy *Ulisses* wychodził jeszcze w odcinkach w *The Little Review*, a metodę jego narracji zaczął we Francji przyswajać Walery Larbaud, w Ameryce zaś William Carlos Williams, Joyce powoływał się na tę książkę jako źródło inspiracji. Larbaud odniósł się zrazu do tego sceptycznie, w końcu jednak za namową Joyce'a przeczytał książkę. Nazwisko Dujardina zostało za pośrednictwem Joyce'a lub kogoś z jego otoczenia również podane Williamsowi, który nie omieszkał wykorzystać tego w swoich pismach krytycznych. George Moore natomiast zużytkował tę wiadomość głównie dla dyskredytowania Joyce'a, jak gdyby wpadł na ten trop bez wiedzy zainteresowanego.

Rezultat był taki, że w 1924 ukazało się nowe wydanie *Les Lauriers sont coupés* z przedmiową Walerego Larbaud. Edouard Dujardin przekroczył już wtedy sześćdziesiątkę. W sposób wzruszający, choć nieco retoryczny wyraził wdzięczność *„à celui — qui a dit au mort et ensevelis: Relève-toi, Lazare!"*. Zmartwychwstałego starszego pana można było odtąd stale odnaleźć w kręgu Joyce'a. List Joyce'a z 1929 opisuje śniadanie w Versaille, na którym był również Dujardin. Według relacji prof. Ellmana, w 1934 Dujardina zaproszono do wygłoszenia prelekcji na temat rozwoju monologu wewnętrznego u Joyce'a.

Na ogół Joyce był niesprawiedliwy w ocenie innych pisarzy. Co więcej, był kpiarzem i Mary Colum oskarża go, że reklamował Dujardina dla żartu, jest bowiem przekonana, że „jak ogólnie wiadomo" zawdzięczał wszystko Freudowi i Jungowi.

Zagadnienie monologu wewnętrznego i strumienia świadomości jako metody pisarskiej w tej chwili w Anglii, na skutek rozgrywek ugrupowań literackich, mocno się powikłało. Że pewne gatunki „eksperymentalne" chwytają (czy raczej na nowo zaczynają być atrakcyjne), dowodzi powodzenie Williama Goldinga i Lawrence'a Durrela. Istnieje obóz joyce'owsko-beckettowski, ale co najmniej część tego obozu rekrutuje się ze starych irlandzkich wiarusów. Zwolennicy Leavisa są zażartymi antagonistami Joyce'a (jako przeciwieństwa D. H. Lawrence'a, a — jak

dowodzi dr Leavis — obu z nich równocześnie brać na serio nie można), nie darzą również sympatią Wirginii Woolf (będącej dla nich synonimem „Bloomsbury"). Zdaje się, że nikt nie czytuje Doroty Richardson. Na ogół więc do głosu dochodzą połączone interesy *„middlebrow"*, które domagają się fabuły, postaci i narracji najchętniej w trzeciej osobie.

We Francji reiści i M-me Sarraute wyprodukowali warianty strumienia świadomości. Ich przekłady nie są dobrze przyjmowane w Anglii. Zarzuca się im, że rodzaj ten trąci już myszką.

W każdym razie rok 1887 wolny był od pasji politycznych i literackich. Kiedy czytamy uwagi Walerego Larbaud o monologu wewnętrznym z 1924 roku, a więc z okresu, kiedy termin ten budził jeszcze wszelkie zastrzeżenia, doznajemy osobliwych uczuć. Przypisując istotę formuły Joyce'owi, Larbaud pisze: „Czytelnik zostaje umieszczony od samego początku w mózgu bohatera, którego myśli nieskrępowane i nieprzerwane, zastępując zwykłą formę narracji, informują nas o tym, co postać robi i co ją spotyka". Główny plus tego rodzaju procedury ujmuje Larbaud (a Sarraute w ćwierć wieku potem wiernie powtarza) następująco: „Daje to możliwość szybkiego i potężnego wyrażania najbardziej intymnych i spontanicznych myśli, które widocznie powstają poza świadomością poprzedzającą racjonalne dyskursy... pozwala dotrzeć do tych głębi, w których rodzą się myśli, i uchwycić je w chwili powstawania".

Walery Larbaud daremnie szukał w literaturze francuskiej genealogii dla *Les Lauriers sont coupés*. Cofnął się nawet do Montaigne'a i w *Szkicach* odkrył *„transposition de ce qu'on pourrait appeler »le monologue bavarde« ou encore »les propos à batons rompus«"*, sięgał po Browninga, medytacje francuskich romantyków i Dostojewskiego, nie udało mu się jednak ustalić żadnego powinowactwa.

Les *Lauriers sont coupés* jest sprawozdaniem jednego wieczoru w życiu młodego studenta, prawdopodobnie prawnika, zamożnego, lecz nie bogatego księcia Daniela. Jest kwiecień. Zegar uderza szóstą. Daniel wstępuje do swego przyjaciela Lucien Chavaine'a do kancelarii adwokackiej, gdzie Lucien pracuje. Daniel kocha się w aktorce z Nouveautés. Nazywa się ona Lea d'Arcey. Lucien dokucza przyjacielowi, że stosunki ich są jeszcze platoniczne. Mimo że Daniel daje jej pieniądze. Daniel spędził popołudnie w jej towarzystwie, rozmawiając, śpiewając i grając na pianinie. Zamierza pójść do niej znowu wkrótce po dziewiątej, gdyż występ jej przypada na początek przedstawienia. Lucien znowu wybiera się na sztukę *Ruy Blas*. Ulica Rivoli. Ulica Marengo. Palais Royal. Avenue de L'Opera. Przyjaciele rozłączają się. Daniel wchodzi do restauracji na rogu Rue des Petis Champs, gdzie będzie sam jadł obiad.

To jest pierwszy z dziewięciu epizodów. Drugi — to samotny obiad urozmaicony wzrokowym flirtem ponad plecami męża pewnej damy. Epizod trzeci przenosi go do Café de la Paix wzdłuż Rue Auber. Łapiemy migawkowo wystawę Magasins de Printemps. Dziewczyna zaczepia Daniela. On spieszy dalej. Spotyka innego przyjaciela, Paula Henarta, który jest bardzo zakochany i zamierza się żenić. Rozdzielają się na Saint-Augustin. Daniel idzie do domu. Mieszka na czwartym piętrze przy Rue du Géneral Foy.

W epizodzie czwartym odświeża się i zmienia ubranie. W piątym czyta zbiór bilecików i listów od Lei. W szóstym przez Rue de Naples, Rue Monceau, Rue du Rocher, bulwary, Place Clichy przybywa na Rue Stevens, gdzie mieszka Lea. Jak widać, już tutaj można ustalić dwa elementy wspólne z *Ulissesem* i *Mrs Dalloway:* okres czasu podzielony na godziny i ruch przez miasto.

Ostatnie trzy epizody przynoszą rozwiązanie niepewności: „chce czy nie chce". Wszystko, co było dotąd, dotyczyło przelotnych drobnostek. Lucien myśli źle o Danielu, ponieważ ten nosi melonik (z czego możemy się domyślić, że sam nosi cylinder). Zadziwia nas wiadomość, że Magasins de Printemps, Magasins du Louvre i Café de la Paix już w 1887 roku były w stanie kwitnącym. Notujemy, że doskonały obiad kosztuje trzy franki. Widzimy wahanie Daniela między wyborem redingota a perdessous (redingot od *riding coat)*. Tego rodzaju szczegóły nasuwają myśl o Prouście i — być może bezpodstawnie — zaczynamy się zastanawiać, czy poszukiwanie Odetty przez Swanna w noc, która doprowadziła do

jej poddania się, nie zawdzięcza czegoś Dujardinowi.

Lea urządza się tak, aby pozbyć się Daniela nie udzielając mu swych łask. On postanawia przeciąć łańcuch swych niepowodzeń i nie próbować więcej. Aż do momentu tej decyzji oczekiwanie staje się czymś nie do zniesienia. Metoda wymyślona *ad hoc* święci pełne triumfy.

Les Lauriers sont coupés to mała, bezpretensjonalna książeczka. W braku konkretnych dowodów za lub przeciw, można zaryzykować twierdzenie, że bezpośrednim jej efektem było pokazanie Joyce'owi, jak od *Stephen Hero* przejść do *Portretu młodego artysty*. Pod koniec *Portretu artysty* Stephen zaczyna pisać wewnętrznym monologiem dziennik, mimo jednak że najlepsze ustępy książki mają charakter *meditatio obliqua*, Joyce nie przyjął tutaj metody czasu teraźniejszego i pierwszej osoby. To, co w tych latach mógł świadomie wziąć od Dujardina, to pragnienie stałego punktu widzenia narracyjnego. Przyjąwszy tę procedurę na stałe, wzbogacił ją wszelkimi odmianami językowych floresów i powiązań.

Nie ulega wątpliwości, że Joyce był w jakiś sposób bardzo wielkim pisarzem. Ci, którzy temu przeczą, wychodzą z założenia, że jego humanizm nie był dużego kalibru, że poruszane przez niego tematy były małoznaczące, że jego końcowe osiągnięcie okazało się ślepym zaułkiem, niemożliwym do naśladowania. Można uznawać słuszność tych argumentów, w żadnym jednak wypadku nie można odmawiać wielkiemu pisarzowi, a w szczególności mistrzowi techniki pisarskiej prawa wejścia w ślepą uliczkę, jeżeli stąd możemy czerpać jakąś wiedzę. Istotą rzeczy jest, że nawet odrzucając Joyce'a nie możemy już odrzucić monologu wewnętrznego. Problem polega na tym, że monolog wewnętrzny zbyt szybko utożsamił się z całym kompleksem spraw, które odrzucamy z innych względów, wylewając w ten sposób dziecko razem z kąpielą. Z jednej strony kojarzy się z rozbudowaną strukturą Joyce'owskiego słowotwórstwa, dochodzącą do granic igraszki, z drugiej ze zjawiskiem „Bloomsbury", nie mającym w gruncie rzeczy nic wspólnego z formą literacką.

Przeczytawszy w 1923 roku *The Great American Novel*, dzieło Williama Carlosa Williamsa, napisane w formie potoku świadomości, Walery Larbaud był przekonany, że monolog wewnętrzny będzie odtąd odgrywał dużą rolę w literaturze europejskiej i że w niedługim czasie książki pisane w innych konwencjach będą się wydawały przestarzałe. Larbaud pisze: „Wierzyłem i nadal wierzę, że monolog wewnętrzny zostanie przyjęty przez wielu postępowych pisarzy we Francji i gdzie indziej, jak to się stało w Ameryce po publikacji *Ulissesa*. Wierzę również, że ta forma, dostawszy się w ręce pośledniejszych pisarzy, może być prędzej czy później zdyskredytowana, ale nawet potem naprawdę dobry utwór w formie monologu wewnętrznego przetrwa, nawet jeżeli ta forma wyjdzie z użycia, tak jak Racine przeżył tragedię klasyczną".

Duża część tego proroctwa już się spełniła.

rh

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

Sierpniowy numer TWENTIETH CENTURY otwiera G. L. Arnold omówieniem wielkiej pracy prof. F. A. Haeka *The Constitution of Liberty*. Jest to nowe wyznanie wiary liberała (prof. Haek woli zresztą nazywać się wigiem) pragnącego odbudować system na podstawach zgodnych z ewolucją tego pojęcia. Przy całej ogromnej erudycji autora próby te są żałosne. Utrzymanie laissez-fairyzmu, który by był zarazem logiczny i społecznie użyteczny,

est już dziś rzeczą niemożliwą; Haek oświęcił wobec tego społeczną użyeczność. To, co pozostało, stanowi *reuctio ad absurdum* systemu, który awsze był bardziej ciasny i sztywny, iż można by sądzić. Intelektualne fatyzmy mają swoją cenę. W rezultaie masywne to dzieło może być tylko strzeżeniem dla politycznych filozofów imponującym pomnikiem mitologii.

Z artykułu K. M. Sagara dowiadujey się o związkach Tennessee Williama z twórczością D. H. Lawrence'a. Villiams często wspominał, że wiele awdzięcza Lawrence'owi, od którego rał postaci, wątki a nawet cytaty. Co ednak z nich zrobił? Żywiołowa naiętność Lawrence'a zmienia się u Williamsa w gorączkowy erotyzm. Nadużyie zmysłów posunął Williams w swoej ostatniej sztuce tak daleko, że natępstwem tego było załamanie się nervowe i zapowiedź zmiany tematyki.

John Roselli pisze o swoim ojcu, ziałaczu antyfaszystowskim, zamordoyanym we Francji w 1937 roku przez aszystowską organizację cagulardów. Syła to *cause célèbre* lat trzydziestych, tóra żywo przypomina niezdrową tmosferę Francji z okresu afer Staviskiego i pułkownika de la Roque.

Lista pierwszorzędnych pisarzy humorystycznych jest w Anglii raczej iewielka. Zdaniem Colin MacInnessa, Anthony Carson należy do niedoceniooych pisarzy tej kategorii, co stara się vykazać w poświęconym mu szkicu.

Z dwu artykułów poświęconych studiom uniwersyteckim pierwszy zajmue się sprawą szkolnictwa wyższego y Indiach. Wytworzyła się tam sytuaja dość paradoksalna. 400 milionów, zyli połowa ludności — to analfabeci. Powszechnemu nauczaniu stoi na przeszkodzie brak wspólnego języka, gdyż czternastu dialektów żaden nie ma odstaw, by stać się językiem narodoyym. Natomiast napływ na uniwersyety jest zdumiewający, chociaż poziom ch odpowiada zaledwie szkole średniej w sensie europejskim. Studenci rzejawiają z jednej strony najdalej osuniętą bezkrytyczną uległość (prawopodobnie spuścizna pobierania nauki *guru*), z drugiej kompletny brak dyspliny. Strajki z byle powodu są tu jawiskiem nagminnym. Drugi artykuł oświęcony jest przydatności studiów teratury angielskiej dla ludzi pragnęych poświęcić się pracy literackiej. Stwierdziwszy, że skutki są raczej fatalne, autor artykułu proponuje zreformowanie studiów w ten sposób, aby zamiast przeciążać adeptów krytyką literacką, zwrócić większą uwagę na naukę twórczości oryginalnej, umiejętność samodzielnego posługiwania się słowami, co jest rzeczą najbardziej istotną dla estetycznego przeżycia. Takie próby zostały już wprowadzone na niektórych uniwersytetach amerykańskich, przy czym kursy twórczości oryginalnej są prowadzone przez pisarzy, których zadaniem jest tylko zachęcać i doradzać. Pisanie jest rzemiosłem, którego trzeba się nauczyć, czas skończyć z amatorstwem.

Sierpniowy ENCOUNTER zamieszcza pierwszą część wrażeń z pobytu na Wschodzie Artura Koestlera, rezultatem której jest mająca się niebawem ukazać książka *The Lotus and Robot.* Huxley znalazł w wiedzy jogów zbawienie dla nowego wspaniałego świata, generacja epoki atomowej szuka pociechy w filozofii Zen. Koestler podróżował w charakterze pielgrzyma, przekazuje nam ciekawe szczegóły techniki ćwiczeń jogów, dającej im całkowite panowanie nad ciałem. „Postawę jogi — pisze Koestler — można porównać do doświadczonego oficera, zaprawiającego swoją jednostkę do niebezpiecznej i samobójczej misji." Ta misja to akt samozagłady — *samahdi.*

A jak wygląda szukanie rozwiązania problemów naszego wieku w zachodnim wydaniu? Drukowany ze skrótami referat bramina najwyższej kasty intelektualnej, Irvinga Kristola, zawiera katastroficzną diagnozę kultury zachodniej bez żadnych jaśniejszych perspektyw. Kultura ta nie jest już w stanie jasno sama siebie określić, płynność pojęć uniemożliwia bowiem wszelkie definicje. Nie jest w stanie przeciwstawić się zalewowi kultury masowej ani przeradzaniu się jej w pornografię, nie rozporządza bowiem ani autorytetami, ani kryteriami. Dawna elita, której obowiązkiem było „utrzymywanie poziomu", przestała istnieć. Współcześni intelektualiści, którzy rekrutują się ze zbuntowanej przeciw wszelkim standartom moderny, zazdrośnie strzegą wolności wszelkich gustów. W rezultacie społeczeństwo nie potrafi przeciwstawić Hamleta telewizyjnemu bohaterowi kryminału. Nielepiej jest z inny-

mi podstawowymi pojęciami, takimi, jak np. demokracja. Technika reklamowa w politycznych kampaniach wyborczych to prawdziwa klęska. Bynajmniej nie dlatego, że jest nadużyciem dobrej woli — każdy wie doskonale, że prawdy w tym jest niewiele — ale ponieważ prowadzi do ogólnego cynizmu. Znany dziennikarz, Francis Williams, przeprowadził podział prasy na „poważną" i „masową", przypisując pierwszej zadanie „informowania i urabiania opinii publicznej", drugiej zaś — „wyrażanie uczuć i niejednokrotnie przesądów, ignorancji i głupoty swoich czytelników". Jest to całkiem nowa koncepcja wolnej prasy i nowa koncepcja demokracji jako systemu, który ma temu patronować. Wobec tego zagrożenia od wewnątrz Kristol Irving widzi jedyny ratunek w odrodzeniu elity intelektualnej, przypominając słowa Thomasa Jeffersona, że demokracja jest również systemem, w którym naturalna arystokracja talentu i zasług znajdzie najdoskonalsze zastosowanie i zadowolenie.

Odnotować należy rosnące w Anglii zainteresowanie dla literatury radzieckiej. Wyczerpujący szkic Patrycji Blake o Majakowskim oparty jest na nowych materiałach biograficznych i listach opublikowanych w Moskwie w 1958 roku.

Kreśląc sylwetkę Curtio Malaparte, Luigi Barzini (należy do tej samej generacji pisarzy, uformowanych po pierwszej wojnie światowej) pisze, że łączyło go z D'Annunziem wspólne pragnienie przygody i popularności, brakło mu jednak jego geniuszu. Błyskotliwa postać reżymu faszystowskiego, Malaparte, z chwilą przyjścia aliantów zostaje oficerem łącznikowym sztabu amerykańskiego, co nie przeszkadza mu utrzymywać bliskich stosunków z Togliattim. Napisał dwa międzynarodowe bestsellery: *Kaput* i *La Pelle*, na ogół jednak marnował swoje zdolności na scenariusze filmowe i niewybredną dziennikarszczyznę. Do ostatniej chwili dramatyzuje swoje życie. Tuż przed śmiercią zażądał chrztu, ale willę, którą wybudował na Capri, zapisał związkowi pisarzy chińskich.

Wznowienie po 22 latach książki znanego poety i krytyka amerykańskiego, Allena Tate'a, *The Fathers* (tematyka podobna jak w *Przeminęło z wiatrem*), daje recenzentowi okazję do przeprowadzenia interesujących analogii z książką Giuseppe di Lampeduza *Lampart*. Czas ten sam — 1860 rok, i tu, i tam zmierzch starej cywilizacji. Ciekawe, że powieść Tate'a, która przed laty przeszła prawie nie zauważona, dziś została uznana za jeden z najwybitniejszych utworów prozy amerykańskiej.

Na uwagę zasługuje zbiór esejów nowej lewicy pt. *Wyjście z apatii*, wydany przez E. P. Thompsona. Zbiór nie zawiera wstrząsających rewelacji, jest jednak odbiciem dyskusji toczonych wewnątrz ruchu labourzystowskiego, pragnącego wyjść z wieku apatii.

W tym samym numerze Angus Wilson omawia nową książkę Edmunda Wilsona *Apologies to Iroquis*, szukanie zaplecza żyjącej historii w nacjonalistycznym ruchu Indian.

W felietonie teatralnym Nigel Dennis zastanawia się, dlaczego aktorzy obecnie nie przywiązują żadnej wagi do dykcji, do czego asumpt dała mu książka Martina Holmesa *Publiczność szekspirowska*. Publiczność owych czasów orientowała się, dzięki dużemu oczytaniu, w treści sztuk, a mimo to rozkoszowała się każdą frazą. Dziś treść sztuki odczytuje się z twarzy i nóg aktora. Max Beerbohm powiedział, że „wielu ludzi z całkowitym przekonaniem zaprzecza, jakoby przyjemność ucha doznawała uszczerbku z powodu rozkoszy oka, a widowisko było wrogiem poezji". Ta uwaga jest już dzisiaj o 50 lat spóźniona. Widowisko zwyciężyło tak powszechnie, że poezja, czyli słowa, stała się wrogiem kinowego analfabetyzmu sceny.

LONDON MAGAZINE (sierpień). Anglicy na ogół nie uchodzą za przedstawicieli powieści politycznej. W bieżącym numerze Maurice Cranston zwraca uwagę na dwie powieści, które w ciągu ostatnich miesięcy zdobyły sobie popularność z tego punktu widzenia. O książce C. P. Snowa *(The Affair)*, będącej jakby literacką transpozycją afery Dreyfusa na stosunki uniwersyteckie, pisaliśmy już poprzednio. Akcja drugiej, pisanej z pozycji konserwatywnych (L. P. Hartley: *Facial Justice)*, rozgrywa się w Anglii po trzeciej wojnie światowej. W przeciwieństwie jednak do Orwelowskiego *1984* książka ta jest, zdaniem krytyka, anty-utopią, nie jest wymierzona przeciw socjaliz-

mowi, ale szuka zastosowania pewnych egalitarnych zasad, które by zapewniły największej ilości ludzi najwięcej szczęścia.

Najciekawszą pozycją numeru jest artykuł Raynera Heppenstalla o książce Edouarda Dujardina i jej wpływie na *Ulissesa* Joyce'a, o czym gdzie indziej poinformujemy obszerniej naszych czytelników. Poza tym Indie Zachodnie reprezentuje opowiadanie Samuela Selvona i wiersze Dereka Walcotta, V. S. Pritchet zamieszcza nowe opowiadanie a Francuzka Dominique Aury esej o Colette.

A REVIEW OF ENGLISH LITERATURE (nr 3). Ponieważ „konserwowanie wiedzy, ocena arcydzieł przeszłości, zestawianie ich z produkcją obecną, nabywanie dobrego smaku — wszystko to zależy od zakresu wiedzy", jak głosi artykuł wstępny, redaktorzy robią wszystko, aby tym wymogom zadośćuczynić. Kurs trochę za ostry i za górny jak na nieprzyzwyczajonego. Numer jest tym razem przeglądem poezji czy poetów na przestrzeni wieków. Zaczynając od ojca poezji angielskiej, Chaucera (szkic poświęcony jest zidentyfikowaniu „Yomana", jednej z postaci występującej w *Canterbury Tales*), poprzez Sir Walter Ralegha, który miał również i wiersze na swoim awanturniczym koncie, Williama Collinsa, zmarłego młodo w szaleństwie poprzednika romantyzmu, aż po rozprawkę na temat stosunku Wordswortha do pogody, gdyż jak na Anglika i romantyka przystało, był on namiętnym piewcą wszelkich jej odmian. Ukoronowaniem tego poetyckiego bukietu jest występ samego mistrza Williama Empsona, który na jednej próbce analizy rozkłada autora rozprawy *Yeats and Tradition*, F. A. C. Wilsona. Jedyny żywszy akcent w tym morzu erudycji zawiera pozycja końcowa, odkrywająca nie znaną dotąd korespondencję D. H. Lawrence'a z Elizabeth Jennigs z okresu 1908—1910. Lawrence pisał wtedy swoją pierwszą powieść *The White Peacock* (pierwotny tytuł *Laetitia*) i przeżywał wszystkie niepokoje początkującego pisarza.

at

Czechosłowacja

PLAMEN 4/60. Kwietniowy numer *Plamena* zawiera m. in. interesujący esej Olega Susa pt. *Pochwała intelektu*, w którym autor stwierdza, że istnieje zapotrzebowanie na literaturę wyrażającą wewnętrzne doświadczenia pisarza, samą jego istotę, jego miłość i ból, urazy i wątpliwości, sukcesy i niepowodzenia, słowem literaturę dającą obraz całego piękna, uroku, ale i nędzy życia. Oleg Sus zastanawia się także nad treścią słowa „intelekt", stwierdzając, że nie było chyba terminu bardziej mętnie i różnorodnie interpretowanego, pogardliwiej lekceważonego albo i wręcz wyganianego z zaklętego rewiru twórczości artystycznej, zwłaszcza jeśli przez pojęcie „poznanie artystyczne" rozumiano czysty rozum opisowy i konstatujący, stwierdzający. Nie ma sensu czynić teraz wyprawy w historię estetyki — pisze Oleg Sus — ale warto chyba wspomnieć, że już formalista Kant wyczuł w swej „krytyce władzy sądzenia" — „*intellectus archetypus*", rozum intuicyjny, zmierzający skokiem do istoty rzeczy... Czy zabrzmiało tu pojęcie rozumu dialektycznego? Nie spierajmy się o to, chodzi nam wszak o intronizowanie „myślenia artystycznego"...

By jednak osiągnąć większą świadomość w twórczości artystycznej — konkluduje autor eseju — trzeba nie tylko więcej intelektu, ale również większej dozy uczuć i przeżyć, fantazji, wyobraźni i tego, co Francuzi zwą: *sensibilité*. Twórczy intelekt zaś nie jest tylko zagadnieniem psychologicznym, rezultatem subiektywnego procesu rozwojowego, nie został nam dany z natury — my, ludzie tworzący, ludzie pióra — musimy go zdobywać wytężoną pracą i twórczym kontaktem z otoczeniem, od którego bierzemy, z którym się identyfikujemy i któremu na powrót dajemy.

Zd. Mathauzer w zakończeniu swego obszernego szkicu o Majakowskim, w którym znalazło się miejsce dla szczegółowych rozważań nad jego poetyką, konkluduje: wiele z tego, co uważamy

za charakterystyczne dla Majakowskiego, zawiera w sobie teraźniejszość, a zwłaszcza dzisiejsza młodzież, która pragnie również myśleć jasno i logicznie, nienawidzi oficjalności, nudy, fałszu, obce jej są reakcyjne wzdychania i spekulacje i jej szczęśliwym udziałem jest symbioza takich pojęć, jak wspaniały rozwój techniki i jej perspektywy oraz naukowa komunistyczna organizacja świata, o czym marzył wielki poeta Rewolucji.

Pujmanowa zapomniana. In margine krytycznej działalności M. Pujmanowej — ten artykuł M. Blahynki przypomina o wielkiej roli krytyka i teoretyka literatury, jaką ongiś odegrała wybitna powieściopisarka czeska*; asumptem do napisania powyższego artykułu stało się wydanie tomu jej prac krytycznych pt. *Wyznania i uwagi*. Warto tu wspomnieć, że Pujmanową-eseistkę i krytyka porównywano do sławnej ongiś Rachilde, piszącej dla *Mercure de France*.

Brama do ogrodu poezji to romantyczny tytuł obszernej i wyczerpującej recenzji szesnastu tomików poetyckich, które w ciągu roku wydało czeskie wydawnictwo młodzieżowe jako serię edytorską, noszącą tytuł *Kwiaty poezji* i przeznaczoną dla młodego czytelnika. Edycja ma wyraźnie dydaktyczny, oświatowy charakter, ale zamierzona jest bardzo ambitnie i realizowana z dużym sukcesem. Są to wybory poezji najwybitniejszych poetów świata, w tym również czeskich i słowackich, opatrzone słowem wstępnym, w pięknej, nowoczesnej szacie graficznej i niezwykle tanie. W serii reprezentowani są jak dotąd: Byron, Catullus, Corbière, Goethe, Guillen, Poe, Rictus, Rimbaud, Shakespeare, Tasso, a spośród poetów rodzimych Machar, Sova, Dyk, Nezval, Hrubin, którzy reprezentują jakąś linię rozwojową nowoczesnej liryki czeskiej, poczynając od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. W serii znalazł się ponadto wybór satyrycznej poezji rosyjskich demokratów rewolucyjnych: Niekrasowa, Dobrolubowa, Bogdanowa i innych.

Jak zwykle bogaty numer *Plamena* zawiera ponadto sporą porcję współczesnej literatury czeskiej (wiersze znanych i uznanych poetów: Aldy, Jaroslava i Kamila Bednarza, Ivo Fleischmana, Karela Sziktanca i Ivo Sztuki, ponadto opowiadania Rudolfa Czernego, Marie Kubatowej, J. Tomeczka i innych, w przeważającej większości bardzo młodych pisarzy), z przekładów wiersze A. Twardowskiego. S. Quasimodo i K. I. Gałczyńskiego (przekład znanego poety i tłumacza poezji polskiej, Jana Pilarza).

HOST DO DOMU, 4—5—6/60. Ten miesięcznik, poświęcony „literaturze, sztuce i krytyce", wydawany jest przez Związek Pisarzy Czechosłowackich w formie szczupłych objętościowo zeszytów i w bardzo tradycyjnej szacie graficznej. Przynosi sporo wierszy i opowiadań czeskich i słowackich pisarzy współczesnych oraz materiały krytyczne, dotyczące wybitnych twórców czechosłowackiej kultury. I tak np. w nr 4/60 znajdujemy duży esej poświęcony zmarłemu w ostatnim czasie pisarzowi słowackiemu, Fr. Heczce, którego autor eseju nazywa „twórcą socjalistycznej literatury". Książki tego pisarza, zwłaszcza autobiograficzna trylogia *Czerwone wino* oraz *Drewniana wieś**, ukazywały się w wielotysięcznych nakładach i tłumaczone były na obce języki. W numerze znajdujemy także notę, której autor omawia pobieżnie ostatnie polskie przekłady z czeskiego (*Helimadoe* Hawliczka — „Czytelnik", *Czarny lew* Lustiga — „Iskry" oraz *Oczekiwanie Halasa* — „Pax"), a także czeskie przekłady *Nocy i dni* M. Dąbrowskiej, tomu wierszy wybranych L. Staffa oraz *Pierwszego dnia wolności* L. Kruczkowskiego. Autor stwierdza, że strona czeska dokonuje przekładów z literatury polskiej o wiele bardziej systematycznie niż my.

Zarówno nr 5/60, jak i 6/60 przynoszą wiele materiałów dotyczących innego zmarłego poety czeskiego, V. Nezvala, którego polscy czytelnicy znają z przekładu poematu pt. *Pieśń pokoju***. Nezval obchodziłby teraz 60 rocznicę urodzin — i w związku z tym pisma kulturalne publikują szereg materiałów rocznicowych.

---

* Znana w Polsce z kilku książek, przede wszystkim zaś z trylogii *Igranie z ogniem*, *Ludzie na rozstajach* i *Życie zwycięża śmierć*.

* *Drewnianą wieś* wydał, w przekładzie J. Bułakowskiej, Państwowy Instytut Wydawniczy w 1955 r.

** „Książka i Wiedza", 1952 r.

MLADA TVORBA, 1—5/1960. Ten słowacki miesięcznik, ukazujący się w Bratysławie, poświęcony jest twórczości młodych, wstępujących dopiero do literatury pisarzy. Dużo tzw. małych form, ciekawy sposób łamania numeru, wiele współczesnej grafiki i reprodukcji malarskich — to charakterystyczne cechy tych szczupłych objętościowo zeszytów. Na ich łamach spotykamy najczęściej nazwiska nie znane jeszcze szerszemu ogółowi czytelniczemu: Duszana Kużela, Jana Buzassy'ego, Józefa Kota, Jana Beni, Juraja Pado i wielu innych. Pismo zamieszcza także szereg informujących artykułów o młodych twórcach wszelkich dyscyplin sztuki, w centrum zainteresowania znajdują się jednak sprawy współczesnej poezji słowackiej. I tak A. Bagin w artykule *Głosa na marginesie współczesnej poezji* (1/60) pisze o aktualnej sytuacji w poezji słowackiej. Krąg młodych poetów, w porównaniu z latami ubiegłymi, wyraźnie się zmniejszył, do wybitniejszych indywidualności należy zaliczyć M. Valka, Buzassy'ego, J. Majernika i Szimonowicia. Nie tworzą oni jednak jakiejś jednolitej grupy poetyckiej, nie wystąpili z żadnym programem, każdy z nich na własną rękę szuka swojej drogi. Łączą ich tylko dość przypadkowe cechy wspólne: brak poszanowania dla własnych tradycji poetyckich (młodzi nie nawiązują do twórczości starszych poetów słowackich, z wyjątkiem może Żary'ego i Mihalika), niezbyt bogata skala twórczości, zalew życiorysów poetyckich i obrazków rodzajowych, nieumiejętność pisania wierszy lirycznych i brak poezji społecznie zaangażowanej. J. Bob w *Uwagach o młodej poezji* (5/60) dodaje, że znane błędy zaciążyły także, a może szczególnie, na rozwoju poezji, która otrząsnąwszy się z błędów szuka nowoczesnych środków wyrazu w swej walce o współczesnego człowieka. Spośród wybitnych poetów tej powojennej generacji J. Bob wymienia, podobnie jak poprzednio A. Bagin, Mihalika i Żary'ego — dziś już w pewnym sensie „klasyków" powojennej poezji słowackiej — oraz Sztitnickiego, Reisela, Mojika i Valeka, a także ostatnich debiutantów, którzy zwrócili na siebie uwagę: P. Koysza, J. Szkamla i T. Janowica. Spośród wymienionych młodych poetów najwięcej sporów, dyskusji, ale także i uznania budzi twórczość Miroslava Valeka, bardzo oryginalna i własna mimo wpływów J. Tuwima, jakie dostrzega w jego wierszach J. Bob, i T. Różewicza, którego wpływ widzą inni dyskutanci (*Uwagi o młodej poezji* J. Boba były bowiem referatem wygłoszonym na wieczorze poetyckim w Klubie Pisarzy w Bratysławie, po wygłoszeniu którego zabierało głos szereg dyskutantów; ciekawsze wypowiedzi wraz z referatem opublikowała właśnie w piątym numerze *Mlada Tvorba*).

Mlada Tvorba zamieszcza także, obok bogatego działu eseistycznego, krytyk i recenzji oraz notatnika kulturalnego, sporo poloników. I tak w n-rze 1/60 znajdujemy przekład artykułu Ernesta Brylla o współczesnej poezji polskiej oraz utwory J. Harasymowicza, T. Różewicza, L. Drzewieckiego, St. Grochowiaka i E. Brylla; nr 2/60 przynosi artykuł na marginesie słowackiego przekładu *Chłopów* Reymonta, w którym P. Palkowicz pisze, że powieść ta swoimi wartościami ideowymi i artystycznymi zmusza do konfrontacji z wybitnymi osiągnięciami słowackiej prozy realistycznej, czerpiącej z podobnych źródeł. Przyznając bardzo wysokie miejsce tej powieści Reymonta i wnikliwie ją oceniając, autor artykułu wyraża jednocześnie żal, że czytelnik słowacki tak wyrywkowo zna twórczość Reymonta, że zaprezentowanie autora choćby tak „reprezentacyjnym" dla jego twórczości dziełem jest daleko niewystarczające, oraz że przekład, niestety, zagubił wiele uroków oryginału, jest bowiem ciężki i nieadekwatny. I wreszcie w n-rze 4/60 znajdujemy bardzo pochlebną recenzję wydanego właśnie w przekładzie słowackim tomu poezji L. Staffa. Tytuł recenzji mówi sam za siebie: *Poezja przez wielkie P.*

SLOVENSKÉ POHLÀDY 5/60. Piąty tegoroczny numer przynosi przede wszystkim dłuższy artykuł Z. K. Slaby'ego *O poezji współczesnego człowieka*, który jest właściwie rewią nazwisk najwybitniejszych poetów powojennej Czechosłowacji.

Obszerny esej Oskara Czepana, poświęcony Martinowi Kukuczinowi (z racji setnej rocznicy urodzin), jest próbą odczytania na nowo twórczości tego wybitnego przedstawiciela słowackiej prozy dziewiętnastego wieku, współczesnego najgłośniejszym nazwi-

skom słowackiej literatury: Vajanskiemu, Timrawie, Jege'mu, Tajovskiemu i Jesenskiemu. Autor eseju stwierdza, że Kukuczin jako pierwszy wśród pisarzy słowackich zrealizował nowoczesny typ literatury — w zakresie tematów i języka swej prozy.

Michal Chorvath drukuje obszerny fragment pracy o innym wybitnym pisarzu słowackim, zmarłym niedawno Fr. Heczce. Numer zamyka artykuł V. Kochola o problemach pracy przekładowej z języka słowackiego na czeski i odwrotnie. Jak twierdzi autor, tłumaczenie dzieł literatury i kultury tak bliskiej stawia o wiele trudniejsze problemy niż praca przekładowa z języków obcych sobie zupełnie, gdyż chodzi tu mniej o przekład „informacyjny", a bardziej o „twórczy".

dz

Związek Radziecki

Lipcowy numer NOWEGO MIRA otwiera opowieść filmowa Jefima Dorosza *Cztery pory roku*. Dorosz znany jest powszechnie jako pisarz, którego pasjonuje tematyka wiejska i który gruntownie przestudiował zagadnienia ekonomiczne i społeczne dzisiejszej wsi rosyjskiej. *Cztery pory roku* są literackim szkicem scenariusza filmowego o poważnych i — jak pisze autor — doprawdy rewolucyjnych przemianach, które nastąpiły w życiu kołchozów w ciągu ostatnich kilku lat. Opowieść filmowa Dorosza stanowi niewątpliwie interesującą lekturę, nie zastępuje jednak całkowicie normalnej porcji współczesnej prozy radzieckiej, którą zazwyczaj przynosi w każdym numerze *Nowyj Mir*. Lukę tę wypełnia co prawda w pewnej mierze nowela Aleksieja Kożewnikowa *Przywidzenie*, odznaczająca się dyskretnym liryzmem i delikatnym rysunkiem psychologicznym postaci. Utwór mocno osadzony w dobrych tradycjach klasycznej noweli rosyjskiej.

W dziale poezji znajdujemy wiersze Siergieja Polikarpowa, Weroniki Tusznowej, Inny Lisniańskiej, Walentina Roszka oraz przekłady z Vitezslawa Nezvala.

W serii dzienników i pamiętników miesięcznik kończy publikację notatek oblatywacza samolotów M. Gałłaja, *Przez niewidzialne bariery*.

Wśród materiałów publicystycznych zwraca uwagę artykuł akademika S. Strumilina, poświęcony rozważaniom socjologicznym na temat przejścia od socjalizmu do komunizmu. Strumilin omawia obszernie m. in. zagadnienie rodziny i małżeństwa w przyszłym społeczeństwie.

Poczta redakcyjna *Nowego Mira* przynosi sprostowanie Centralnego Archiwum Literatury i Sztuki ZSRR, które w skrócie powtarzamy. W kwietniowym numerze miesięcznika ukazały się opowiadania o Leninie, odnalezione w pośmiertnej spuściźnie pisarza radzieckiego E. Zozuli (w swoim czasie omawialiśmy je w naszym przeglądzie). Jak się okazało po dokładnym zbadaniu sprawy, autorem wspomnianych opowiadań jest inny pisarz radziecki — S. Mirer, o czym dla ścisłości informujemy również naszych czytelników.

OKTIABR rozpoczął w ostatnim numerze druk powieści Fiodora Panfiorowa *W imię młodości*. Jest to powieść ściśle związana tematycznie z *Wołgą-matuszką*, występują w niej ci sami bohaterowie. Akcja rozgrywa się współcześnie na terenach nadwołżańskich, objętych akcją gigantycznej przebudowy gospodarczej. Powieść zawiera sporo interesującego materiału obyczajowego, pod względem artystycznym jednak niesposób zaliczyć jej do dzieł udanych. Niefrasobliwa powierzchowność obserwacji oraz skłonność do naiwnego naturalizmu poważnie zaciążyły na tym utworze.

W dziale poezji, mimo sezonu ogórkowego, znajdujemy tym razem w *Oktiabrze* sporo ciekawych pozycji. W pierwszym rzędzie warto wymienić nowe wiersze popularnego poety młodego pokolenia, Eugeniusza Jewtuszenko, wśród których wyróżnia się pełen pasji i temperamentu *Humor*. Warto także odnotować *Czas wielkiego startu* Mikołaja Triapkina, *Nie było ciszy* Mikołaja Tarasienko oraz wiersze zamieszkałego w Związku Radzieckim

poety węgierskiego, Anatola Gidasza. *Oktiabr* przykłada dużą wagę do współczesnej poezji radzieckiej i stara się zapoznać swych czytelników z nurtującymi ją prądami.

Miesięcznik rozpoczął w numerze lipcowym druk ciekawych pamiętników wybitnego dowódcy radzieckiego, admirała A. Gołowko, który podczas wojny dowodził Flotą Północną.

W jednym z najbliższych numerów *Oktiabra* ma się ukazać nowa powieść Konstantego Paustowskiego — *Skok na Południe.*

Moskiewskie ZNAMIA zamieszcza cykl opowiadań Wandy Wasilewskiej *Ludzie* w przekładzie Ewy Wasilewskiej. Są to krótkie utwory o tematyce współczesnej, w wielu z nich przewijają się wspomnienia z ostatniej wojny.

Miesięcznik drukuje także dalszy ciąg powieści Wiery Ketlińskiej *Inaczej nie warto żyć.*

Poezję reprezentują nowe wiersze Ludmiły Tatianiczewej i Elizawiety Stuart.

W dziale krytyki warto odnotować dwie interesujące pozycje: esej A. Turkowa o Aleksandrze Twardowskim — *Tajemnica „prostego stylu"*, oraz artykuł Włodzimierza Ogniewa o utalentowanym poecie dagestańskim, Rasulu Gamzatowie.

INOSTRANNAJA LITIERATURA otwiera numer lipcowy przekładami wierszy współczesnych poetów polskich. Znajdujemy tam utwory Kazimiery Iłłakowiczówny i Małgorzaty Hillar w starannym przekładzie A. Rewicza oraz wiersze Wandy Karczewskiej i Leona Pasternaka w przekładzie A. Golemby.

W dziale prozy pismo publikuje powieść słowackiego pisarza Wladimira Minacza *Żywi i martwi*, która w maju bieżącego roku otrzymała pierwszą nagrodę na konkursie literackim z okazji 15-tej rocznicy utworzenia ČSR.

Literaturę amerykańską reprezentuje jedna z ostatnich sztuk Tennessee Williamsa *Orpheus Descending* (1958), która w tym samym numerze została szczegółowo omówiona w dłużej rozprawie krytycznej G. Złobina, poświęconej twórczości amerykańskiego dramaturga — *Na scenie i za sceną.*

Wśród pozostałych materiałów krytycznych na uwagę zasługuje artykuł znanego pisarza japońskiego, Takakura Teru — *Nowe drogi literatury japońskiej.*

W dziale przeglądów literackich znajdujemy bardzo przychylną recenzję G. Brejtburda ostatnich numerów *L'Europa Letteraria.* Autor podkreśla, że nowe pismo włoskie cieszy się dużym powodzeniem w Związku Radzieckim i że pisarze radzieccy chętnie będą z nim współpracować.

Lipcowy TEATR wśród wielu interesujących pozycji przynosi także nową sztukę Mikołaja Pogodina *Żywe kwiaty.* Jest to utwór o tematyce na wskroś współczesnej, jego akcja rozgrywa się w środowisku młodzieżowej brygady pracy komunistycznej. Premiera sztuki odbędzie się jeszcze w tym roku w moskiewskim Mchacie.

zf

ALIIS INSERVIENDO CONSUMOR

Pojawia się na rynku księgarskim nowa seria wydawnicza, sygnowana przez Uniwersytet Warszawski: *Acta Bibliotecae Universitatis Varsoviensis.* Wiadome są na razie trzy tytuły: *Dzieje Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w czasie drugiej wojny światowej* Wandy Sokołowskiej, *Straty w zbiorze rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w czasie I i II wojny światowej* H. Kozerskiej oraz *Straty Gabinetu Rycin (...) w okresie II wojny światowej* St. Sawickiej i T. Sulerzyskiej. Pierwsza z pozycji wymienionych jest już dostępna.

Książka to jedyna w swym rodzaju — indeks cichego bohaterstwa. Niedopuszczenie — własnymi siłami! — do spłonięcia księgozbioru (we wrześniu 1939) podczas pożaru otaczających budynek gmachów Uniwersytetu; ukrywanie i zabezpieczanie przed okupantem unikatów zagrożonych konfiskatą; uporczywe bojkotowanie niemieckich zarządzeń; potajemne udostępnianie zbiorów pracownikom kultury, a nawet gromadzenie druków konspiracyjnych; ewakuacja wreszcie zbiorów zimą 1944/45 i objęcie BUW po wyzwoleniu — oto etapy opowiedzianych tu dziejów i hasła wywoławcze wspomnianego indeksu. Autorka gromadzi fakty, wymienia wszystkich uczestników, dodaje szczegółowe aneksy; ten typ relacji dokumentarnej tym lepiej pozwala się zorientować w grozie przezwyciężonych sytuacyj.

Dwa nazwiska obecne są na każdej niemal karcie: Lewak i Borowy. Późno przychodzą napisane tu o nich słowa sprawiedliwe — po dymisjonowaniu pierwszego, po śmierci drugiego.

Postawę polskich bibliotekarzy i osobistą odwagę docenta Adama Lewaka najlepiej charakteryzują dwa jego odezwania: „Przy pakowaniu tych [rabowanych] zbiorów okazało się, że przywiezione przez Niemców skrzynie były za małe na zabytkowe teki królewskiego zbioru rycin. Obecny wraz z dr Sawicką dyr. Lewak pozwolił sobie na kostyczną uwagę, że zbiory polskie przetrwały już niejedną wywózkę i że przy wywożeniu Biblioteki Załuskich Kozacy szablami przecinali cenne oprawy większych książek, chcąc je pomieścić w zbyt małych skrzyniach" (s. 28). A kiedy indziej, gdy niemiecki komisarz BUW wydał zarządzenie szkodliwe dla Biblioteki — dyr. Lewak zagroził mu odpowiedzialnością po wojnie przed międzynarodowym trybunałem bibliotecznym!

Przypomnienie zasług polskich bibliotekarzy jest szczególnie aktualne. Mamy niedawną ustawę, która gwarantuje poprawę ich warunków pracy; tak — ale wciąż do niej brak zarządzeń wykonawczych. I w konsekwencji bibliotekarze traktowani są nadal jak urzędnicy, a nie jak ci, którzy służą nauce. Drobny przykład. Jest zwyczaj — niesprzeczny z prawem — że bibliotekarze prowadzący fachowe zajęcia, które obowiązują studentów humanistyki, miewają 6 tygodni urlopu. Dodatkowe w stosunku do innych pracowników umysłowych 2 tygodnie zależą od rektora. W tym roku Jego

Magnificencja prof. dr Stanisław Turski najmiłościwiej raczył nie skorzystać z przysługującego mu przywileju i nie przyznał tej skromnej rekompensaty za bezpłatne zajęcia dydaktyczne.

Doprawdy przykro się robi, gdy z poczuciem aktualności czytać można słowa sprzed lat niespełna dwudziestu pięciu:

„Zawód, który wypisał sobie w haśle: *Aliis inserviendo consumor,* czyli w przekładzie Karola Estreichera (...): *Służby dla braci ceną życia spłacam* — musiał nawyknąć do kontemplacyjnej skromności. Ale — gdy spotyka się wokoło z fałszywością mniemań (...), gdy nie widzi poparcia instytucji i odczuwa brak uznania swojej pracy, gdy stwierdza z analogii, że jego byt materialny ukształtował się gorzej niż normalnie, stawia pytanie — dlaczego? dlaczego zachodzi to zasadnicze nieporozumienie? I wtedy nabiera mocy czynnik ratujący przed najgroźniejszym poddaniem się podszeptywanej z zewnątrz sugestii małowartościowości: jest nim powszechne w zawodzie bibliotekarskim zamiłowanie do pracy wśród ksiąg." *

Abe

---

* Adam Łysakowski: *Wielkie bibliotekarskie nieporozumienie (Pion,* 1936, nr 22).

PAMIĘCI TADEUSZA MIKULSKIEGO

Gdy się ten numer posyła do drukarni, jest ostatnia dekada sierpnia — pora wspominania autora *Spotkań wrocławskich.* Ukazał się właśnie zeszyt podwójny (3/4) pięćdziesiątego tomu *Pamiętnika Literackiego,* dedykowany pamięci Tadeusza Mikulskiego.

Przed rozprawami pomieszczono materiały uzasadnione dedykacją. Zaczyna się od *Szkicu autobiografii naukowej,* który napisał Mikulski w listopadzie 1953 r. Potem prace innych, jemu poświęcone: Kazimierza Wyki *O postępowaniu naukowym Tadeusza Mikulskiego,* Bogdana Zakrzewskiego *Śląska pracownia Tadeusza Mikulskiego,* Alodii Kaweckiej-Gryczowej *W Bibliotece Narodowej* i Czesława Hernasa *Profesor.*

Szkic profesora Wyki wymienić chciałoby się jakoś specjalnie. Dotychczasowe artykuły okolicznościowe nie zalecały się na ogół powabami pióra; jedyna pani Świdwińska (nb. w *Twórczości)* zorientowała się, że o Mikulskim pisać trzeba tak, jak on pisywał o innych. Obojętne — czy chodziło o Borowego, czy Ossolińskiego, o Stanisława Augusta (jak w najnowszym tomie „Archiwum Literackiego") czy Kleinera: sięgnąć trzeba przede wszystkim do korespondencji. Otóż Wyka postąpił jeszcze bardziej wyrafinowanie: służy mu przy portretowaniu nie list autentyczny, lecz pastiszowy — w bibliofilskiej ogłoszony książeczce — którego autorem jest Figlacki-Mikulski. W zakończeniu zaś szkicu sam Wyka zastosuje pastisz, aby portret wykończyć sposobem *Spotkań wrocławskich.* Część pierwsza — analityczna — sprawia równie wielką przyjemność; jest bo co poczytać, kiedy jeden wyborny krytyk śledzi warsztatowe tajniki drugiego. Komuś, kto się jako tako orientuje w naukowej puściźnie Mikulskiego, już sam dobór cytatów wystarczy do konstatacji, że nic, co charakterystyczne, w toku rozważań Wyki zgubione nie zostało.

Teki profesora Mikulskiego przechowały plan i materiał do rozprawy o hymnie *Święta miłości kochanej ojczyzny.* W oparciu o nie Roman Wołoszyński napisał monografię tego utworu Krasickiego. Bardzo ciekawie śledzone są zarówno jego parantele, jak i literackie pogłosy. Także strona interpretacyjna dostarcza satysfakcji. Bezspornie — wydaje się — przedstawiono tu między innymi kwestię, która niejednemu z dotychczasowych badaczy twórczości Krasickiego mąciła spokój do tego stopnia, iż pomówiono księcia biskupa o to, że zawiódł go dobry smak. Nie byle kto — sam Borowy tak suponował! Chodzi o włączenie *Hymnu* do *Myszeis,* a następnie o autoparodię w *Monachomachii.* Wszystko jednak okazuje się w zupełnym porządku i na swoim miejscu: nie wolno tylko przy czytaniu zapominać o kontekście, bardzo zresztą szerokim w tym wypadku — wymagającym dużej wiedzy historycznej i filologicznej. — Przecież posprzeczać jest się także o co w tej świetnej rozprawie. Czy nie zbyt lekką ręką napisane zostało, że słynna oktawa *Beniowskiego* o „wierszyku złotym" (IV, w.

57—64) należy do „głosów nieprzychylnych *Apostrofie*"? I sarkazm niekiedy może być hołdem. *

Bibliografię prac Tadeusza Mikulskiego nadzwyczaj troskliwie zebrała Zofia Mikulska, a ułożył Jan Gawałkiewicz. Może nie od rzeczy będzie do tych czterystu pozycji naukowych przyrzucić jedną, pominiętą — zapewne dlatego, że nie jest co się zowie „pracą", lecz tylko listem do redakcji. Jakże za to znamiennym.** Niejaka M. Wierzejska, korzystając ze *Spotkań wrocławskich,* popełniła plagiat. Nie o to jednak szło Mikulskiemu, gdy pisał ów list, że ktoś podkrada jego pomysły stylistyczne: zmartwiło go, że nożycami zamiast piórem pracująca autorka podpisała się MAGISTER. Przytaczał powiedzenie Borowego ***: „Cytowanie, podobnie jak grzeczność, nie jest nauką łatwą ani małą", i zapytywał: „Czego nauczyła się w tym uniwersytecie?", ażeby dobitnie stwierdzić, że w każdym razie nie szacunku dla cudzej pracy.

Sygnalizowany numer *Pamiętnika Literackiego* zawiera materiały dobrane (w przeważającej części) z pamięcią o tym, czym się interesował Mikulski. Znalazło się więc w druku nie tylko kilka referatów wygłoszonych (w lutym 1959) na Sesji poświęconej literaturze polskiego Oświecenia oraz kilka innych prac dotyczących XVIII wieku, lecz również m. in. parę „wrocławianów": archiwalia Cybulskiego i Nehringa oraz z Wrocławiem związane szczegóły biografii Władysława Wężyka. W dziale recenzji rarytas filologiczny: profesor Pigoń o wydaniu korespondencji Karpińskiego.

Kronika przynosi regulamin nagrody naukowej im. Tadeusza Mikulskiego, przeznaczonej „dla młodych pracowników nauki za najlepszą pracę z zakresu historii literatury polskiej oraz edytorstwa naukowego epoki Oświecenia lub nauk pomocniczych historii literatury polskiej".

Ogólne wrażenie z lektury układa się w kształt wierszyka XBW: „Bodaj przebywać w osiemnastym wieku...".

an

* Poparcie swego mniemania znajduję u Mieczysława Piszczkowskiego: *Słowacki a literatura Oświecenia.* Warszawa 1959 (maszynopis powielany). Por. s. 2—3 i 10—11 oraz wnioski w zakończeniu.

** Tadeusz Mikulski: *List w sprawie artykułu o Staszicu. Gazeta Robotnicza,* nr 192 z 13/14.VIII.1955.

*** Podobnie i „Pilnujmy tylko, ach, pilnujmy tekstu" jest trawestacją autorstwa Borowego, zacytowaną przez Mikulskiego, czego — przytaczając ją — nie spostrzegł Czesław Hernas.

O SZKODLIWOŚCI SZTUCZNEGO STYLU

Wiadomo, że Artur Sandauer jest jednym z najciekawszych naszych krytyków. Zauważony na „Zachodzie", pisze dużo dla cudzoziemców. Niestety, przyzwyczajony do stylistyki *Kuźnica — Odrodzenie — Nowa Kultura,* nie bardzo umie pisać dla obcych zrozumiale. We wstępie Sandauera do fragmentów prozy Brunona Schulza, drukowanych w *Preuves,* czytaliśmy rzeczy — może jasne dla nas, ale chyba nie bardzo — niezrozumiałe zaś dla tych, którzy o nas nic nie wiedzą. Nic też dziwnego, że już od razu *Neue Deutsche Hefte,* podając treść numeru *Preuves,* piszą: „...innego fantastycznego pisarza z południowo-wschodniego zakątka terenu mowy niemieckiej *(deutschen Sprachgebiete)* przedstawia nam majowy zeszyt *Preuves:* Brunona Schulza, pisarza austriacko-polskiego, rówieśnika Kafki, który zginął w roku 1942, zastrzelony przez esesmana... Artur Sandauer napisał wstęp do jego *Traktatu o manekinach*".

Niech żyje propaganda polskiej literatury za granicą!

e

JAK „HODOWLA DROBIU"

Niezmiernie ważną sprawę porusza felieton zamieszczony w *Teatrze* z 1—15 lipca (Nr 13). Czytelnicy tego pisma skarżyli się, że nie można *Teatru* dostać w wielu kioskach „Ruchu". Redakcja otrzymała w tej sprawie wiele listów od czytelników. Otóż *Teatr* stwierdza: „Ponieważ nie są to głosy odosobnione, a skargi tego rodzaju zasypują nas, zwłaszcza w miesiącach wakacyjnych (kiedy nawet w najbardziej atrakcyjnych miejscowościach letniskowych i kuracyjnych stali czytelnicy naszego pisma nie mogą często

kupić *Teatru)* — redakcja zwróciła się do instytucji kolportażowej „Ruch" z prośbą o wyjaśnienie owych „nieporozumień" z czytelnikami i zapobieżenie im na przyszłość. Wierzyliśmy naiwnie i szczerze, że owe czytelnicze „trudności", przyczyniające się do zwiększenia ilości zwrotów egzemplarzy pisma i odgradzające nas od czytelników są rezultatem „normalnego" rozgardiaszu, nie mającego nic wspólnego z dobrą wolą i polityką „Ruchu". A naprawdę — jak nas „Ruch" uświadomił — ów przypadkowy na pozór fakt, że w takim czy innym kiosku nie można dostać *Teatru,* tłumaczy się bardziej zasadniczymi racjami. Okazuje się bowiem, że *Teatr* jako pismo małonakładowe i specjalistyczne ma być przez instytucję kolportażową traktowane na podobnej zasadzie... jak *Hodowla Drobiu, Pszczelarz, Pies, Ornitologia* itp., przeznaczone dla bardzo wąskiego kręgu odbiorców i oparte wyłącznie na prenumeracie. *„Teatr, Dialog, Twórczość* itd., podobnie jak *Pszczelarz, Rybołówca* i *Racjonalizator,* będą stopniowo wycofywane z publicznej sprzedaży i przeznaczone tylko dla prenumerujących."

Teatr dodaje tu następujący, bardzo słuszny komentarz: „Tak brzmiała informacja »Ruchu« i takie są generalne zasady tej instytucji wobec pism specjalistycznych z dziedziny kultury. Proces upowszechnienia kultury został w nich potraktowany tak samo, jak proces upowszechnienia hodowli drobiu. Problematyka teatru... została przez »Ruch« oceniona jako drobna i wąska dziedzina wiedzy specjalnej dla wtajemniczonych. W państwie, które się chlubi tym, że wydaje ogromną część swojego budżetu na upowszechnienie kultury, instytucja pełniąca funkcję jednego z głównych realizatorów upowszechnienia zapragnęła wzorować się na (niezbyt trafnie pojętej) ...kapitalistycznej zasadzie rentowności. ... Sprawa jest szersza i nie dotyczy oczywiście jedynie *Teatru.* Te same niebezpieczeństwa grożą i szeregowi innych czasopism kulturalnych. „Ruch" jest instytucją dość powolną i bezwładną. Zamiast starać się usprawnić swą działalność woli się kierować zasadą... najmniejszego oporu. A może by tak warto pomyśleć o jakiejś rozsądnej reklamie sprzedawanych czasopism, usprawnieniu w organizacji prenumerat (które to sprawy są załatwiane w sposób wręcz żałosny, nieraz niedbały i nonszalancki czy mechaniczny), pomnożeniu ilości kiosków, opracowaniu dobrych planów rozprowadzania sezonowego itd.? Przecież kultura polska jest dobrem pierwszej wagi, a jej interesów należy pilnie strzec. To chyba rozumieją wszyscy — nawet w „Ruchu"...

J. R.

PARYSKIE ADRESY CHOPINA

Wykonując uchwałę paryskiej Rady Miejskiej, odpowiednia jej komisja przyjęła na wniosek swego sekretarza, Michała Fleury, tekst napisu tablicy pamiątkowej. Będzie ona umieszczona na frontonie domu, w którym Fryderyk Chopin zamieszkał w Paryżu, przy Boulevard Poissoniere 27.

Było to jego pierwsze mieszkanie w stolicy Francji (w okresie osiemnastu swych lat paryskich wielki kompozytor zmienił 9 razy adres). Przy Boulevard Poissoniere (w domu, który do dziś istnieje), na czwartym piętrze, zainstalował się Chopin 18 listopada 1831 roku. Był zachwycony. „Nie masz pojęcia — pisał w jednym z listów — jak piękne jest moje mieszkanie. Mam niewielki pokój z rozkosznymi meblami i z balkonem, skąd oglądam Paryż — od Montmartre'u do Panteonu. Wiele osób zazdrości mi tego widoku, gorzej tylko ze schodami..."

Jakaś ładna i zalotna sąsiadka próbuje z Chopinem nawiązać flirt. Nie ma on jednak na to ochoty, gdyż obawia się awantur ze strony zazdrosnego męża.

Niemniej, zachwycony widokiem świeżo przebitej „Cité Bergère" (oglądał ją poprzednio z okien), Chopin przeprowadza się tam już po roku (pod koniec 1832). Wynajmuje mieszkanie pod numerem 5; tuż obok — pod trójką — mieszka Henryk Heine.

Nie wiadomo dlaczego, już w czerwcu 1833, Chopin rzuca to mieszkanie, by się umieścić w ciaśniutkim pokoju przy sławnej Chausée d'Antin (która się nazywała poprzednio — rue du Mont Blanc). Współlokatorem jest tu jeszcze przyjaciel z czasów dzieciństwa, przyszły lekarz Chopina, Jan Matuszyński. Być może, iż powodem

przeprowadzki jest położenie tego mieszkania, które Chopinowi pozwala przyjmować bogatych uczniów, płacących za lekcję — powyżej 20 franków.

Ale lokal jest za ciasny. Na tej samej ulicy, po stronie przeciwnej (nr 38), znajduje Chopin mieszkanie obszerniejsze we wrześniu 1836. Znamy szczegóły przeprowadzki dzięki korespondencji Liszta z Marią d'Agoult. Nowe mieszkanie było umeblowane w stylu Ludwika Filipa; przedsiębiorstwo Pleyela pożyczyło (taki był wtedy zwyczaj, Syga i Szenic piszą o nim w swej książce o Marii Szymanowskiej) dwa fortepiany, z których jeden stał w salonie, a drugi w pokoju sypialnym. Przyjaciele nazywają to mieszkanie „Olimpem" ze względu na dostojeństwo i wykwint. Ale też kosztuje ono niemało, 425 franków na kwartał. Chopin potrzebuje tańszego; znajduje mu je, we wrześniu 1839, przyjaciel Julian Fontana przy rue Tronchet 5, na pierwszym piętrze. Ale zaczyna się wielka przygoda z panią George Sand. Autor Mazurków chce być blisko ukochanej; Fontana znajduje do 1841 roku dwa apartamenty przy rue Pigalle 15. Na parterze zamieszkuje Chopin, obok powieściopisarka, a nad nią ma swoje atelier Maurycy Sand. Wszyscy są zachwyceni. „Dziękuję ci — pisze pani George — żeś polubił to mieszkanko, ja je już z góry uwielbiam!"

Następnego lata przenoszą się kochankowie do „falansteru artystów" przy Square d'Orleans. Chopin mieszka pod numerem 5, autorka eseju o Mickiewiczu, pani Sand, pod 9. (Czynsz jej wynosi 3.000 franków, 6 razy więcej, niż kosztuje salon i sypialnia Chopina). „Nie wychodząc z tej enklawy pełnej drzew i trawy — pisze pani Sand — biegamy wieczorami jedni do drugich, jak dobrzy sąsiedzi na prowincji."

Chopin zamieszkał tu na 7 lat; będzie to jego najdłuższy pobyt w tym samym apartamencie, choć skarży się na wilgoć i złe położenie. Jego wielbicielka, księżna Obrezkow, znajduje mu nowe mieszkanie przy rue de Chaillot, z widokiem na wzgórze Chaillot oraz rozciągającą się z 5 okien całą paryską panoramą. Podobno księżna płaci po cichu połowę czynszu, a tylko resztę (400 franków) pokrywa genialny muzyk.

Zerwał już wtedy z George Sand, która także wyprowadziła się ze skweru d'Orleans. Chopin myśli, by tam powrócić. Lecz przyjaciele, Albrech i O'Meara, znajdują mu inne mieszkanie, przy placu Vendôme 12. Twórca Polonezów spędzi tam już jednak tylko trzy tygodnie; umrze 17 października 1849, słysząc jeszcze robotników przedsiębiorstwa, które dokonywa przeprowadzki jego mebli.

Roger de Garate, sekretarz generalny i założyciel francuskiej Société des Amis de Chopin, przeszukał dokumenty notarialne i listy, by ściśle ustali paryskie wędrówki naszego rodaka. Z iluż to ulicami i placami Paryża związana jest pamięć Fryderyka Chopina Podobnie jak Mickiewicza i Słowackiego, Norwida i Wyspiańskiego.

W. N

UCIECZKA OD SŁOWA

W dyskusjach toczących się na temat sytuacji literatury we współczesnym świecie na ogół mało uwagi poświęca się samemu medium — językowi. W kilku artykułach obejmujących kompleks tych zagadnień George Steiner pokazuje kurczenie się granic języka i skutki, jakie to zjawisko wywiera na rozwój literatury pięknej.

Ogromne obszary ludzkiego doświadczenia należą obecnie do języków „bezsłownych", jak matematyka, wzory chemiczne i symbole logiczne. Inne są domeną „anty-języków", jak sztuka bezprzedmiotowa i muzyka atonalna Świat słów skurczył się nawet jeśli chodzi o ich codzienny użytek. Język Szekspira dzięki swej sile i masie (sama tylko ilość słów użytych!) panował nad rzeczywistością. Pisarz obecny używa znacznie mniej słów, gdyż wiele rodzajów rzeczywistości wymyka się ich kontroli.

Język ucierpiał nie tylko z powodu ograniczenia zasięgu swego zastosowania. W miarę jak społeczeństwa zachodnie uniezależniły się od słów, grających przedtem centralną rolę w organizowaniu doświadczenia i kierowaniu sprawami ducha, same słowa zaczęły tracić precyzję i żywotność.

Z chwilą kiedy w XIX wieku oświata została udostępniona wszystkim normy strzegące nienaganności języka zaczęły się gwałtownie rozluźniać. Na-

stąpiło psucie się języka. Trudno powiedzieć, aby język Eisenhowera, jakiego używa on w czasie konferencji prasowych, czy język ogłoszeń zachwalających nowe środki czyszczące przyczyniały się do odkrywania prawdy czy pobudzania życia umysłowego. Ich celem jest wymykanie się logice, rozpuszczanie i zacieranie struktury znaczeniowej słów. Prof. Blackmur nazywa to zjawisko „nowym analfabetyzmem".

Instrument odpowiadający potrzebom współczesnego pisarza jest zatem zagrożony ograniczeniami z zewnątrz i rozkładem od środka. W świecie nowego analfabetyzmu człowiek, dla którego największym dobrem jest najwyższy stopień rozwoju intelektualnego, znajduje się w trudnej sytuacji.

Zdając sobie sprawę z powiększającego się rozłamu między psychologiczną rzeczywistością a tradycyjnymi środkami wyrazu, niektórzy pisarze próbowali przełamać granice języka przez naruszenie składni. Rimbaud, Lautréamont, Gertruda Stein próbują uczynić język zdolnym do wyrażania życia podświadomego, wolnych skojarzeń czy przedsłownych sensacji. Ale wielkie sondy w przepaści ludzkich doznań, których uosobieniem jest dla nas Blake, Dostojewski, Nietzsche i Freud, dowiodły, że są w człowieku obszary energii i cierpienia zbyt splątane dla tradycyjnej składni. Toteż zamiast być wspólną platformą porozumiewania się w kulturze, język tych poetów stał się prywatną zapiską, niedostępną dla zwykłego czytelnika, jeżeli w ogóle czytelną. W rękach mistrzów te dewiacje języka tylko go wzbogaciły znaczeniowo. Ale w rękach szalbierzy wielkie przedsięwzięcia surrealistów stały się pustą igraszką. Widząc, jak łatwo jest uwieść publiczność poetycką niejasnością, zręczny żongler Dylan Thomas luki rozerwanej składni wypełniał pianą romantycznej frazeologii.

Innym znamiennym symptomem nieufności, jaką współczesna literatura żywi do języka, są nawroty do ideału formy muzycznej. Koncepcja to nienowa, od francuskich symbolistów nabrała specyficznej intensywności. Verlaine wysuwał żądanie *„de la musique avant toute chose"*, chcąc, aby percepcja wiersza odbywała się za pośrednictwem strony dźwiękowej i słuchowej. W rezultacie tego kultu tonalności powstały utwory, których pełny efekt poetycki daje się osiągnąć dopiero w połączeniu z muzyką, jak *Peleas* Maeterlincka i *Salome* Oscara Wilde'a nie do pomyślenia bez muzyki Debussy'ego i Ryszarda Straussa. Dzieło literackie stało się librettem w poszukiwaniu kompozytora.

W naszych czasach ideał formy muzycznej w postaci bardziej wysublimowanej możemy znaleźć u Romain Rollanda i Tomasza Manna. Muzyka oznacza tu kwintesencję sztuki. W *Śmierci Wergilego* Hermana Brocha i *Czterech Kwartetach* Eliota kompozycja utworu podporządkowana jest zasadom budowy utworu muzycznego. *Śmierć Wergila* to powieść, której cztery części odpowiadają układowi klasycznego kwartetu. Powieść obejmująca ostatnie dwadzieścia cztery godziny życia poety jest próbą przekroczenia bariery języka w kierunku bardziej precyzyjnych mediów. W ostatnim zdaniu poeta przekracza granicę śmierci i uprzytamnia sobie, że to, co jest poza zasięgiem języka, jest też poza życiem.

Najbardziej charakterystyczna i powszechna szkoła literacka naszych czasów doprowadziła cnotę ograniczeń do perfekcji. Odpowiedzią na zmniejszanie się językowych możliwości był styl Hemingwaya i licznych jego naśladowców, oszczędny, zredukowany, lakoniczny. Można ten styl podziwiać lub uważać go za sztuczny i płaski. Niewątpliwie jednak opiera się on na najwęższej koncepcji możliwości języka. Jego wielbiciele nie dostrzegają różnicy między używaniem prostych słów dla wyrażania skomplikowanych myśli i uczuć (celował w tym Tacyt, stylista książeczki do modlitwy, czy choćby Swift) a używaniem prostych słów do wyrażania przeżyć prymitywnych i niepełnych. Doprowadziwszy język do zwięzłości stenografii, Hemingway zawęża krąg obserwowanego i opisywanego życia. Często zarzuca mu się, że wiernie trzyma się postaci myśliwych, rybaków, sportowców lub zalkoholizowanych żołnierzy. Ta stałość wynika z ograniczonego medium. Język Hemingwaya nie może objąć duchowego i uczuciowego życia istot bardziej skomplikowanych. Wśród wielu powodów, dla których sztuka Artura Millera *Śmierć komiwojażera* nie osiągnęła po-

ziomu jego talentu, najbardziej widocznym jest ubóstwo języka.

Nie da się zaprzeczyć, bez względu na to, czy dyktuje to brutalność, czy snobizm — że człowiek umierający ze słowami Macbeta na ustach jest postacią bardziej tragiczną aniżeli mamroczący banały Willi Loman. Ale język mści się na tych, którzy go kaleczą. Szczególny wypadek zdarzył się O'Neillowi, pisarzowi raczej niechlujnemu. Jego sztuka *A long Days Journey into Night* zawiera fragmenty poezji Swinburne'a. Przesadnie romantyczne zwrotki miały podkreślić młodocianą nieudolność tych, którzy je recytują. W trakcie przedstawienia dzieje się coś wręcz odwrotnego. Mistrzostwo słowa Swinburne'a jasnym blaskiem odbija od otaczającego go tekstu i zamiast dyskredytować postać pokazuje pisarza.

W partiach końcowych swoich uwag Steiner zwraca uwagę na „akcję opóźniającą", prowadzoną przez pisarzy dla powstrzymania pochodu analfabetyzmu.

Największy kontratak na kurczenie się granic języka był dziełem Joyce'a. Od czasów Szekspira i Burtona literatura nie znała większego miłośnika słowa. Jakby świadom faktu, że nauka będzie wydzierać językowi coraz więcej prowincji, będących w jego władaniu, anektuje nowe królestwo, królestwo podświadomości i snu. *Ulisses* zrobił więcej niż ktokolwiek od czasów Miltona, aby przypomnieć angielskiemu uchu wspaniałość pozostawionej przez niego spuścizny. Patrząc jednak wstecz na bitwę tak wspaniale rozegraną, nie możemy jej przyznać żadnych pozytywnych konsekwencji, żadnego szerszego owocowania. Joyce nie pozostawił następców. Skarby, które wydobył z kopalni języka, leżą dalej w błyszczących stosach koło jego własnych dzieł. Nie poszły w obieg. Nie spowodowały żadnego ożywienia ducha języka, tak widocznego w wypadku Spencera i Marlowe.

Innym przykładem akcji opóźniającej jest Faulkner. Styl Faulknera, posługując się środkami tradycyjnej retoryki, lekceważy gramatykę i używa języka ozdobnego, iskrzącego się, gwałtownego. Często słowa jego rakowacieją, tworząc nadmiar tkanki słownej o wymykającej się kontroli jadowitości. Zamiast koncentrować sens, rozpuszcza jego kontury i zaciemnia jak w niewyraźnym filmie. Drogę do zro zumienia musimy sobie torować prze gęste poszycie słów; nigdy zrozumieni to nie jest nam dane bezpośrednio Faulkner nie obawia się słów, nawe kiedy go zatapiają; on jest zawsze oś rodkiem ich tworzenia. Język jego m szaloną siłę odrzutową, wspierany po tęgą rytmu, kadencji i zmysłowych sko jarzeń. Proza Faulknera wydaje si często przegadana i źle napisana, al zawsze jest napisana.

Steiner nadzieje na odrodzenie słowa wiąże z powieścią i dla przykładu cy tuje kawałek prozy Durrela. Może — pisze — proza ta znudzi i znuży uch przyzwyczajone do Hemingwaya, al cała wina jest tu po stronie ucha, któ re zbyt długo trzymane było na postne strawie.

st

FIZYK W AKADEMII FRANCUSKIEJ

Zmarły niedawno wielki fizyk, Maurice de Broglie, został nie bez racji ju w 1934 roku wybrany do Akademii Francuskiej. Reprezentował on w nauce współczesnej ten niezwykły lot wyobraźni, który ją łączy z osiągnięciam nowatorskiej sztuki. O współdziałaniu tych dwóch światów pisze Zbigniew Bieńkowski w swej książce *Piekła Orfeusze* z okazji rewelacyjnych wystąpień wielkiego odkrywcy, prof Oppenheimera. Zagadnienia te były również poruszane na frankfurckim kongresie Penclubu z roku 1959.

Ciekawe są koleje życia Maurycego de Broglie. Pochodząc ze starej rodziny piemonckiej, osiadłej od XVII wieku w Normandii, a poświęcającej się głównie karierze dyplomatycznej lub wojskowej, urodzony 27 kwietnia 187 w Paryżu, Maurycy de Broglie zdaje „ pierwszą lokatą" egzamin konkursowy do Wyższej Szkoły Morskiej. Po jej ukończeniu jest oficerem eskadry śródziemnomorskiej. To właśnie utorowało mu drogę do badań naukowych młody nawigator bierze udział w doświadczeniach dotyczących telegrafu bez drutu. Młodość spędzona na morzach upodabnia biografię wielkiego fizyka do życia Josepha Conrada. Lecz w 1904 r. de Broglie rzuca żeglugę przygotowuje w Paryżu magisterium z nauk ścisłych i w Collège de France

słucha wykładów wielkiego matematyka (który stanie się potem jednym z przywódców lewicy uniwersyteckiej), prof. Langevin. Zdaje się, że nie tylko w dziedzinie naukowej, ale i filozoficznej Langevin oddziałał na młodego badacza, pochodzącego przecież z tak odległego społecznie środowiska...

W 1914 r., po wybuchu pierwszej wojny światowej, inny uczony francuski, prof. Painlevé, angażuje Maurycego de Broglie do biura odkryć przy sztabie generalnym oraz do utrzymywania kontaktu z analogiczną komórką angielską. De Broglie pracuje wtedy nad wynalezieniem środków porozumiewania się z przebywającymi w głębinach łodziami podwodnymi. Lecz po skończonej wojnie Maurycy de Broglie wraca do poprzednich swych badań. Urządziwszy sobie własne laboratorium, w mieszkaniu paryskim przy ulicy Byrona, prowadzi on badania eksperymentalne nad strukturą materii. Zdefiniował wtedy zasady umożliwiające zważenie elektronu, zbadał przejście elektryczności przez gaz, a wreszcie odkrył „metodę obracającego się kryształu", pozwalającą na analizę spektralną promieni Rentgena.

Ogromne znaczenie miała wychowawcza działalność Maurycego de Broglie. Do jego uczniów należeli sławni fizycy: Jean Thibaut, Trillat, Decuvilliers, Leprince-Ringuet, częściowo Joliot-Curie, a przede wszystkim młodszy o 17 lat brat Maurycego, Ludwik de Broglie, który w 1929 roku za swe prace z dziedziny mechaniki ondulacyjnej otrzymał nagrodę Nobla, później zaś był przez własnego brata witany jako jego kolega w Akademii Francuskiej. Warto podnieść, że obaj de Broglie zajmowali w dyskusjach akademickich stanowisko bezkompromisowe i wyraźne w sprawach ludzi skompromitowanych kolaboracją, jak Maurras czy Paul Morand. Nad grobem de Broglie przemawiał w imieniu Akademii krytyk literacki, Emil Henriot.

W. N.

AMBICJE PROWINCJI

Przegląd francuskich miesięczników literackich opracowywany jest (przez *jl)* w samym Paryżu. Jeśli więc nieśmiało wtrącam swoje trzy grosze, ażeby zasygnalizować wartościową publikację pomijaną przez kronikarza, to tylko dlatego, że z Warszawy łatwiej ją dostrzec niż z Paryża. Myślę o marsylskim dwumiesięczniku *Cahiers du Sud*. Liczy on już sobie lat 47, a więc jest jednym ze starszych francuskich czasopism literackich. Chociaż ukazuje się w Marsylii, nie nosi piętna prowincjonalności. Wyróżnia się spośród innych czasopism tym tylko, że nie jest notowany na giełdzie literackiej. Sądy i wyroki *Cahiers du Sud* nie mają charakteru normatywnego, nie lansują ani żyć wewnętrznych, ani mód. Aktywa marsylskiego periodyka są innego typu. *Cahiers du Sud* mają ambicje eksploratorskie. Wygrzebują z popiołu wartości zapoznane, wypatrują z powietrza niezauważone. Odkrycia te często mijają z kolei bez echa, ale częściej odzywają się w późniejszych modach i rezonansach. W latach międzywojennych *Cahiers du Sud* wielokrotnie „się liczyły". W pierwszych latach okupacji, w okresie istnienia jeszcze tzw. zone libre, *Cahiers du Sud* były jedynym niezależnym pismem literackim we Francji, udzielając gościny między innymi Michaux i Saint-John Perse'owi, który opublikował tam słynne *Wygnanie (Exil)*. Współcześnie *Cahiers du Sud* były np. pierwszą trybuną antypowieści. Numer specjalny, poświęcony neorealizmowi francuskiemu, był sygnałem rodzącej się nowości. Tyle prezentacji po to, aby zwrócić uwagę na opublikowanie w n-rze 352 marsylskiego periodyka odkrywczych prac poświęconych analizie twórczości Saint-John Perse'a. Trzy szkice: Pierre Guerre'a, André Rousseaux i Luc Andrè Marcela, wprowadzają najgłębiej ze wszystkich dotychczasowych (a jest wśród nich znana książka Roger Caillois *Poetyka-Saint John Perse'a)* w tę cywilizacyjną wizję świata. Szczególnie wartościowy jest szkic Pierre Guerre'a *(Spotkania z Saint-John Perse'em)*, który daje przekonywającą analizę związków życia i dzieła wielkiego poety, widzianych na ogół antynomicznie. Ten sam numer *Cahiers du Sud* przynosi *Kronikę*, nowy (z października 1959) poemat historiozoficzny autora *Anabazy*.

zb

CIEKAWOSTKA

Z książki monograficznej Etiemble'a o Supervielle'u przepisuję kilka zdań poświęconych anegdotycznej stronie życia wielkiego poety.

„Życie bez komplikacji. Znaki szczególne: Supervielle nigdy nie otrzymał anonimu."

1884. Jules Supervielle rodzi się w Montevideo. Jego rodzice założyli tam bank Supervielle'ów. Jako ośmiomiesięczne dziecko przepływa po raz pierwszy Atlantyk. W tym samym roku, w odstępie tygodniowym, rodzice go obumierają. Zatruli się prawdopodobnie wodą, którą wypili z miedzianego kranu na wycieczce.

1893. Supervielle o mało nie wygrywa biegu sportowego. Przybywa drugi.

1946. Bank Supervielle'ów bankrutuje. Supervielle znalazłby się w kłopotach finansowych, gdyby nie rząd urugwajski, który mianuje go attaché kulturalnym honorowym, ale honorowanym przy swojej ambasadzie paryskiej.

1949. Nagroda Krytyków. Wiceprezydentura francuskiego PEN-clubu.

1955. Grand Prix Literatury Akademii Francuskiej.

1957. Międzynarodowa nagroda poetycka Etna-Taormina.

To chyba wszystko. Nie, jest jedna sensacja:

„1914. Supervielle zostaje zmobilizowany. Zakwalifikowany, ze względu na zły stan zdrowia, do służby pomocniczej, zostaje przydzielony w charakterze zastępcy szefa jednostki do kontroli pocztowej (angielski, włoski, hiszpański, portugalski). W jednym z listów zwraca uwagę na białe miejsce, otoczone takim tekścikiem: *„Agni pongo un beso"* (tutaj składam pocałunek). Wywoływacz chemiczny wykrywa w tym miejscu tekst pisany atramentem sympatycznym. W ten sposób została aresztowana Mata Hari".

ski

KOMUNIKATY

KONKURS NA WSPOMNIENIA O WARSZAWIE

1

Prezydium Rady Narodowej w m. st. Warszawie ogłasza konkurs na wspomnienia o Warszawie, ze szczególnym uwzględnieniem pierwszych lat odbudowy (1945—1950).

Na konkurs mogą być nadsyłane prace nigdzie dotąd nie drukowane.

2

Ustala się następujące nagrody:

I — 15.000 zł
II — 10.000 „
III — 5.000 „
oraz 5 wyróżnień po 2.000 zł.

Sąd Konkursowy zastrzega sobie prawo do innego podziału kwot, przeznaczonych na nagrody.

3

W konkursie może wziąć udział każdy, nadsyłając dowolną ilość prac.

4

Skład Sądu Konkursowego ogłoszony zostanie w późniejszym terminie.

5

Ostateczny termin nadsyłania prac upływa z dniem 31 stycznia 1961 roku. W spornych wypadkach decyduje data stempla pocztowego.

6

Ogłoszenie wyników konkursu nastąpi do 30 kwietnia 1961 r.

7

Prace na konkurs napisane na maszynie (ew. w czytelnym rękopisie) należy nadsyłać do Wydziału Kultury Prezydium Rady Narodowej w m. st. Warszawie, Pl. Dzierżyńskiego 3/5, dołączając zamkniętą kopertę z nazwiskiem i adresem autora.

KONKURS NA POWIEŚĆ O WARSZAWIE

1

Prezydium Rady Narodowej w m. st. Warszawie ogłasza ogólnopolski konkurs otwarty na powieść związaną z historią Warszawy w związku z przygotowaniami do obchodów 700-lecia istnienia Warszawy.

Na konkurs mogą być nadsyłane tylko prace nigdzie dotąd nie drukowane w części lub w całości, o rozmiarach minimum 7—8 ark. wyd.

2

Ustala się następujące nagrody:

I — 40.000 zł

dwie II — po 20.000 „

dwie III — po 10.000 „

Sąd Konkursowy zastrzega sobie prawo do innego podziału kwot, przeznaczonych na nagrody.

3

W konkursie może wziąć udział każdy, niezależnie od przynależności do Związku Literatów Polskich. Ilość prac jednego autora — dowolna.

4

Skład Sądu Konkursowego ogłoszony zostanie w późniejszym terminie.

5

Ostateczny termin nadsyłania prac upływa z dniem 13 grudnia 1961 roku. W spornych wypadkach decyduje data stempla pocztowego.

6

Ogłoszenie wyników konkursu nastąpi do 30 kwietnia 1962 r.

7

Prace na konkurs należy nadsyłać w dwóch egzemplarzach (czytelny maszynopis). Każda praca powinna być opatrzona godłem. W zapieczętowanej kopercie z tym samym godłem należy umieścić imię i nazwisko oraz dokładny adres autora.

8

Prace konkursowe nadsyłać należy pod adresem: Wydział Kultury Prezydium Rady Narodowej w m. st. Warszawie, Plac Dzierżyńskiego 3/5.

KONKURS NA SZTUKĘ TEATRALNĄ O TEMATYCE ZWIĄZANEJ Z WARSZAWĄ

1

Prezydium Rady Narodowej w m. st. Warszawie ogłasza ogólnopolski konkurs na sztukę teatralną o tematyce związanej z Warszawą.

Na konkurs mogą być nadsyłane sztuki pełnospektaklowe nie wystawiane dotąd w teatrach, nie drukowane i nie rejestrowane w Biuletynie Informacyjnym Zespołu do Spraw Teatrów Ministerstwa Kultury i Sztuki.

2

Ustala się następujące nagrody:

I — 30.000 zł

II — 20.000 „

III — 10.000 „

Sąd Konkursowy zastrzega sobie prawo do innego podziału kwot, przeznaczonych na nagrody.

3

W konkursie może wziąć udział każdy, niezależnie od przynależności do Związku Literatów Polskich. Ilość prac jednego autora — dowolna.

4

Skład Sądu Konkursowego ogłoszony zostanie w późniejszym terminie.

5

Ostateczny termin nadsyłania prac upływa z dniem 1 marca 1961 roku. W spornych wypadkach decyduje data stempla pocztowego.

6

Ogłoszenie wyników nastąpi do 31 maja 1961 r.

7

Prace na konkurs należy nadsyłać w 3 egzemplarzach (czytelny maszynopis). Każda praca powinna być opatrzona godłem. W zapieczętowanej kopercie z tym samym godłem należy umieścić imię i nazwisko oraz dokładny adres autora.

8

Prace konkursowe nadsyłać należy pod adresem: Wydział Kultury Prezydium Rady Narodowej w m. st. Warszawie, Pl. Dzierżyńskiego 3/5.

KONKURS LITERACKO-MUZYCZNY

Wydział Kultury Prezydium MRN w Białymstoku wspólnie z Poradnią Amatorskiego Ruchu Artystycznego WDK i Orkiestrą Symfoniczną

ogłaszają

z okazji 16-ej rocznicy wyzwolenia Białegostoku

KONKURS

na najlepszy wiersz, prozę (opowiadanie, wspomnienie); humor i satyrę (felieton, humoreskę, monolog, skecz itp.) i piosenkę. Rozpatrywane będą tylko utwory dotąd nie publikowane.

Konkurs ma na celu ożywienie życia kulturalnego Białostocczyzny i wyłowienie miejscowych talentów literackich i muzycznych.

Do konkursu zapraszamy wszystkich związanych z Białymstokiem i Białostocczyzną poprzez zainteresowanie, miejsce urodzenia, pracy lub zamieszkania — zarówno członków Związku Literatów i Związku Kompozytorów, jak i amatorów. Nieograniczony jest wiek ani zawód uczestników konkursu.

Biorący udział w konkursie mogą przysyłać po kilka utworów jednocześnie.

Komisja konkursowa nie ogranicza tematyki nadsyłanych utworów, chociaż pożądane byłyby utwory o tematyce związanej z Białostocczyzną. Objętość utworów do około 12 stron maszynopisu (30 wierszy na stronie).

Konkurs będzie przebiegał w dwóch etapach:

w pierwszym etapie oceniane będą wyłącznie utwory literackie i teksty do piosenek,

w drugim etapie — muzyka do wyróżnionych tekstów piosenek ogłoszonych w 1-szym etapie.

Utwory w maszynopisie należy przesyłać na adres Wydziału Kultury Prezydium MRN Białystok, ul. Lenina 9, w zamkniętych kopertach, opatrzonych godłem.

W drugiej kopercie opatrzonej również godłem, należy podać imię i nazwisko, zawód, wiek i dokładny adres autora.

Na kopercie należy dodać „Konkurs literacko-muzyczny".

Najlepsze utwory zostaną nagrodzone.

Przewiduje się następujące nagrody:

1. Poezja	—	I nagroda	1500 zł
		II „	1000 zł
		III „	500 zł
2. Proza	—	I nagroda	1500 zł
		II „	1000 zł
		III „	500 zł
3. Humor i satyra	—	I nagroda	1500 zł
		II „	1000 zł
		III „	500 zł
4. Tekst do piosenki	—	I nagroda	1500 zł
		II „	1000 zł
		III „	500 zł
5. Melodie do tekstu	—	I nagroda	2000 zł
		II „	1500 zł
		III „	1000 zł

Przewiduje się też przyznanie nagród książkowych tym uczestnikom, których utwory będą na dobrym poziomie, ale nie zdobędą żadnej nagrody.

Konkurs trwać będzie od dnia ogłoszenia (miesiąc lipiec) do dnia 1 grudnia br.

Pierwszy etap zakończony zostanie 15 października br., drugi etap do dnia 1 grudnia br.

Wyniki ogłoszone zostaną do dnia 25 grudnia 1960 r.

Komisja zastrzega sobie prawo innego rozdziału funduszu na nagrody w przypadku nieprzyznania I-szej lub II-ej nagrody.

Bliższych informacji udzielają:

Wydział Kultury Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Białymstoku, ul. Lenina 9, tel. 23-23.

Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego Wojewódzkiego Domu Kultury w Białymstoku, ul. Kilińskiego 8. tel. 34-97.

OSTROŻNIE Z „NIEZROZUMIALSTWEM"

Szanowna Redakcjo!

W zasadzie nie powinienem zabierać głosu w sprawach, które zostały poruszone przez ludzi posiadających doskonałe rozeznanie teoretyczno-praktyczne we współczesności naszej poezji. Wydaje mi się jednak, że w tym przypadku recenzent wyciągnął wnioski krzywdzące młodego poetę. Nr 7 *Twórczości* wśród recenzji przynosi artykuł Jacka Trznadla o debiucie poetyckim Romana Łobody.

Zarówno poeta, jak i autor artykułu są mi zupełnie nieznani, interesuję się poezją amatorsko, nieco piszę sam i wydaje mi się (zakrawa to na zarozumialstwo), że interpretacja pierwszego utworu Łobody *A* nie jest najlepsza. „Niezrozumialstwo" tego utworu, który jest moim zdaniem czytelny, wydaje mi się dziwne. Wiersz umieszczony (jeśli się nie mylę) na początku tomiku przez swoją symbolikę i bardzo skondensowane związki znaczeniowe między wyrazami jest mi niemal bliski. Ktoś, kto debiutuje, ma prawo do określenia swego miejsca na początku „drabiny", której „szczebli jeszcze nie widać". Zieleń symbolizuje najprawdopodobniej nadzieję, bez której trudno jest tworzyć.

„Tymczasem biel przedmiotu uderza we mnie, tynk i abażur odpada." W słowach tych brzmi zapowiedź odmiennego stosunku do otaczającej poetę rzeczywistości. Szuka dziewiczych cech przedmiotu („biel"), „tynk i abażur" — to wszystko, co zaciemnia obraz, „odpada".

Dalej „pająk", wieloznacznie określona własna sylwetka w mojej interpretacji, to symbol istoty, która splata dany jej materiał w skomplikowane lekkie twory. Potem ufność w „nieśmiertelność" własnej twórczości. „Jeszcze jest tyle wschodów i zachodów", to świadomość czekających młodego pisarza trudności, rozgoryczeń czy nawet klęsk. I znowu jest zieleń — nadzieja.

Zakończenie wiersza wieloznaczne i mniej czytelne. Moim zdaniem ten utwór mimo trudności w jego rozumieniu nie jest napisany z myślą o takiej roli, jaką odgrywa np. „malarstwo dekoracyjne". Związek pojęciowy usunięty ze słów dał w wypadku wiersza *A* maksymalną kondensację w tworzeniu skojarzeń i obrazów. Maszyna elektronowa przy błędnym i dowolnym kojarzeniu wyrazów nie stworzyłaby nigdy podobnego utworu. Mogę się mylić w swoich spostrzeżeniach, ale ostatecznie sprawę tę rozstrzygnąłby sam poeta.

Oczywiście to tylko do tej części recenzji mam wątpliwości, i dlatego o niej piszę. Stosunek Redakcji do tego listu będzie, być może, wzruszeniem ramion, ale mówi się trudno. Na tym kończę, łączę pozdrowienia.

Jerzy Bogowski

AUTENTYZM I WIDŁY

Wielce Szanowni Koledzy!

Recenzja T. Nowaka tomiku moich wierszy *Pani młoda,* zamieszczona w numerze 7 *Twórczości,* jest streszczeniem recenzji A. Wilkonia z *Życia Literackiego* (nr 33 z 16.VIII.59). Napastliwa parodia poematu *Czwarta klatka,* w którą przemieniła się fałszywie i zgoła wykrętnie zinterpretowana jego treść, jak również niechęć recenzenta do wierszy albańskich — posiadają źródło we wspólnej z Wilkoniem kampanii jego przeciw mojej orientacji literackiej i nie dowodzą zrozumienia moich intencji przez tych dwu przedstawicieli tzw. „powojennej inteligencji wiejskiej". Odpowiedziałem Wilkoniowi listem, drukowanym w *Życiu Literackim* (nr 37 z 13.IX.59), nie zamierzam się powtarzać.

Pragnę zwrócić uwagę na wstęp w tej recenzji. Za autentyzmem „opowiadam się" nie dlatego, że mi się tak podoba, ale że jestem — obok Czernika — teoretykiem oraz w jakimś sensie twórcą tego kierunku, jako poeta i prozaik. Nowakowi, który robotę pisarską rozpoczął jako socrealista, a teraz praktykuje jako imażynista, o tym absolutnie nic a nic nie wiadomo.

Zarzucając pisma schematycznymi sielankami i ogłaszając tom za tomem rymowanek tego rodzaju, poucza mnie, jakie błędy polityczne kryje w sobie według jego mniemania autentyzm. Dziesięć razy na ten temat zabierałem głos, dziesięć razy tłumaczyłem, że autentyzm to nie agraryzm, dziesięć razy ostrzegałem, że autentyzm to nie wyłącznie problem wsi. Cóż jeszcze dodać? Ciągnąc parabolę, jakiej ten inteligentny i grzeczny recenzent użył, tyle chyba, że dopomina się dziś o pseudosurrealistyczne spojrzenie na sławojkę. My, autentyści, a ja na pewno, ustąpimy mu spojrzenia tego w zupełności. Niech sobie spoziera na wieś jak chce, a mnie da święty spokój. Wstrętny jest mi każdy anachronizm i małpowanie wzorów zagranicznych.

Odrzucając fałszywą praktykę pióra, jaką uprawia Nowak od lat dziesięciu, twierdzę, że jest on za płytki jako chłop i za płytki jako poeta. Wierszyki jego nie są funkcją przeżyć i doświadczeń, ale literatury, słabego oczytania (m. in. w autentystach).

W niechęci niedouczonego poety do mnie i innych autentystów, a przede wszystkim Czernika, który za bardzo słaby tomik *Psalmy na użytek domowy* wystawił mu w *Tygodniku Kulturalnym* złą cenzurę, leży sekret jego na chybcika spreparowanej, na pół zrozumiałej, napastliwej recenzji, gdzie postarał się o zredukowanie całej problematyki mojego dorobku pisarskiego do sielanki, autentyzm sprowadzając do roli (o dziwo!) naśladownictwa programu poetyckiego Konopnickiej i Kasprowicza.

Jan Bolesław Ożóg

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Dawna facecja polska (XVI—XVIII w.). Opracowali: Julian Krzyżanowski i Kazimiera Żukowska-Billip. Wstęp napisał Julian Krzyżanowski. Komentarz opracowała Kazimiera Żukowska-Billip. Indeksy opracowała Helena Kapełuś. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 647, 1 nl.

Dygasiński Adolf — *Gorzałka.* Opracowanie graficzne: Irena Stankiewicz. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 493, 3 nl.

Sienkiewicz Henryk — *Krzyżacy.* Drzeworytami ozdobił Stanisław Toepfer. Tom I i II. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; tom I str. 476, 4 nl; tom II str. 537, 3 nl.

Klasycy literatury obcej

Acosta Uriel — *Wizerunek własny żywota.* Przełożył Karol Dresdner. Wstępem poprzedził Leszek Kołakowski. Ilustrowała Maria Hiszpańska-Neumann. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 93, 3 nl.

Dumas Aleksander (syn) — *Dama kameliowa.* Przełożył Stanisław Brucz. Okładkę projektował Roman Prokulewicz. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 237, 3 nl.

Mamin - Sybiriak Dymitr — *Milionowy spadek.* Powieść. Przełożyła Zofia Korczak-Zawadzka. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 590, 2 nl.

Pirandello Luigi — *DRAMATY. Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora. Henryk IV. Tak jest, jak się państwu zdaje. Ależ to nie na serio. Żeby wszystko było jak należy. Człowiek z kwiatem w ustach. Głupiec. Patent.* Wstęp i notę napisał Mieczysław Brahmer. Wybor opracowała Jadwiga Gałuszka. Okładkę i stronę tytułową projektowała Zofia Sadowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 557, 3 nl.

Strindberg August — *Eryk XIV.* Dramat w czterech aktach. Przełożył ze szwedzkiego Zygmunt Łanowski. Obwolutę i okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 126, 2 nl.

Twain Mark — *Nieszczęsny narzeczony Aurelii.* Przełożyli: Antoni Marianowicz, Antoni Słonimski, Alina Świderska. Okładkę i kartę tytułową projektował Andrzej Heidrich. Rysunek na okładce Aleksandra Stefanowskiego. (Biblioteka Powszechna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 238, 2 nl.

Zola Emil — *Bestia ludzka.* Przełożył Kazimierz Kossobudzki. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I, str. 323, 5 nl.

Poezja, dramat

Czycz Stanisław — *Berenais.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 51, 3 nl.

Międzyrzecki Artur — *Noc darowana.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 39, 1 nl.

Rymkiewicz Jarosław Marek — *Człowiek z głową jastrzębia.* Okładkę projektował Krystyn Zieliński. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 60, 4 nl.

Sawko Zygfryd — *Okno na piaskach.* Okładkę projektowała Zofia Sadowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 55, 5 nl.

Woroszylski Wiktor — *Wanderjahre.* Wiersze 1953—1959. Okładkę pro-

jektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 52, 2 nl.

Zawieyski Jerzy — *Powrót Przełęckiego.* Sztuka w trzech aktach. Dalsze losy bohaterów komedii Stefana Żeromskiego „Uciekła mi przepióreczka..." Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 120.

Proza

Balchin Nigel — *Testament Cezara Borgii.* Tłumaczyła E. Romanowicz-Podoska. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 361, 3 nl.

Barbu Eugen — *Jama.* Przełożyli F. i A. Waydowie. Obwolutę projektowała Krystyna Dąbrowska. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 386, 2 nl.

Biliński Wacław — *Lato po wojnie.* Obwolutę projektował Krystyn Zieliński. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 257, 3 nl.

Bojanowski Gustaw — *Tydzień w Antoninie. Opowieść o Chopinie.* Obwolutę projektował Janusz Kowalski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie II; str. 281, 3 nl.

Brandys Marian — *Nieznany książę Poniatowski.* Okładkę i kartę tytułową projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 237, 3 nl.

Brecht Bertolt — *Powieść za trzy grosze.* Przełożył Marceli Tarnowski. Wiersze przełożył Władysław Broniewski. Okładkę i obwolutę projektował Zbigniew Geppert. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 497, 3 nl.

Brusztein Aleksandra — *Podlotki.* Przełożyła Wanda Grodzieńska. Ilustrowała Leonia Janicka. Okładkę projektował Wiktor Górka. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 385, 3 nl.

Brzechwa Jan — *Gdy owoc dojrzewa.* Rysunek na okładce Krystyny Dąbrowskiej. (Biblioteka Powszechna). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 502, 2 nl.

Cazin Paul — *Człowiek, który różne rzeczy widział.* Opowiadania. Przełożyli: Jadwiga Ewert, Jan Szwykowski. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Ilustrowała Danuta Rewkiewicz-Niemirska. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie I; str. 188, 4 nl.

Christie Agata — *Morderstwo na plebanii.* Przełożyła Wacława Komarnicka. Okładkę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 309, 3 nl.

Dürrenmatt Friedrich — *Obietnica.* Podzwonne powieści kryminalnej. Przełożyła Kazimiera Iłłakowiczówna. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 183, 1 nl.

Fleszarowa - Muskat Stanisława — *Przerwa na życie.* Projekt okładki i strony tytułowej wykonała Krystyna Rogaczewska. Gdynia, Wydawnictwo Morskie, 1960, wydanie I; str. 390, 2 nl.

Goździkiewicz Teodor — *Sprawy Łuki Bakowicza.* Obwolutę projektował Roman Prokulewicz. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 337, 3 nl.

Jerabek Čestmir — *Cudowny powrót fra Anselmo.* Przełożył Andrzej Piotrowski. Słowo autora do czytelnika polskiego przełożyła Romualda Pęgierska-Piotrowska. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Ilustrowała Danuta Rewkiewicz-Niemirska. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie I; str. 134, 2 nl.

Jowkow Jordan — *Zbrodnia Iwana Belina i inne utwory.* Tłumaczyli: Helena Bychowska, Bronisław Cirlić, Halina Kalita, Franciszek Korwin-Szymanowski, Jadwiga Nurkiewicz. Projekt wyboru i wstęp: Franciszek Korwin-Szymanowski. Obwolutę projektował Janusz Kowalski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 461, 3 nl.

Koprowski Jan — *Strumień życia.* Opowiadania. Okładkę projektował Grzegorz Orłowski. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 149, 3 nl.

Kossak Zofia — *Krzyżowcy.* Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Tom I—IV. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie VI; tom I/II str. 462, 2 nl; tom III/IV str. 522, 2 nl.

Kožik František — *Największy z Pierrotów.* Przełożyła Maria Erhardtowa. Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Wiersze przełożyła Zofia Kierszys. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 505, 3 nl.

Kuncewiczowa Maria — *Dwa księżyce.* Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 209, 3 nl.

Kurowski Edward — *Kroki w samotności.* Obwolutę projektował Krystyn Zieliński. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 154, 2 nl.

Le Fort Gertrud, von — *Gody magdeburskie.* Przełożyła Cecylia Lewandowska. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Rysunki w tekście wykonała Danuta Rewkiewicz-Niemirska. Wiersze przełożył Zbigniew Dolecki. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie I; str. 264, 4 nl.

Panasewicz Jan — *Wyprawa do nikąd.* Obwolutę projektował Henri Poulain. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 127, 1 nl.

Paustowski Konstanty — *Czas wielkich oczekiwań.* Tłumaczył Jerzy Jędrzejewicz. Obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 298, 2 nl.

Rogowski Wiesław — *Przedziwne przygody żołnierza Słobody.* Baśń osnuta na motywach ludowych. Okładka, strona tytułowa i ilustracje Mieczysława Miscewego. Gdynia, Wydawnictwo Morskie, 1960, wydanie I; str. 121, 3 nl.

Scholz Fryderyk — *W cichym pensjonacie.* Okładkę projektował Grzegorz Orłowski. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 224, 4 nl.

Shaw Irwin — *Lucy Crown.* Przełożyła Maria Boduszyńska. Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. (Klub Interesującej Książki). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 386, 4 nl.

Sujkowski Bogusław — *Insz allach.* Obwolutę i stronę tytułową projektował Walter Napieralski. Gdynia, Wydawnictwo Morskie, 1960, wydanie I; str. 457, 3 nl.

Wesołe przygody leniwego smoka i inne opowiadania. Przełożyły: Aleksandra Frybesowa, Bolesława Kopelówna, Zofia Sroczyńska. Ilustrowała Ewa Frysztak-Lubelska. Wiersze przełożyła Aleksandra Frybesowa. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 336, 4 nl.

Wiernik Bronisław — *Nietutejszy.* Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 308, 4 nl.

Wołoszynowski Julian — *O Twardowskim synu ziemianki obywatelu piekieł dziś księżycowym lokatorze.* Ilustrował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 238, 2 nl.

Zeyland Andrzej — *Królewicz pilnie poszukiwany.* Okładkę projektował Grzegorz Orłowski. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 268, 2 nl.

Listy, pamiętniki, wspomnienia

Barcikowski Wacław, Berman Mieczysław, Bibrowski Mieczysław, Brzoza Jan, Dobrowolski Stanisław Ryszard, Juryś Roman, Kozikowski Edward, Kruczkowski Leon, Krzywicka Irena, Mark Bernard, Młynarski Zygmunt, Pasternak Leon, Piwowarczyk Andrzej, Putrament Jerzy, Sandauer Artur, Witz Ignacy, Wodnarowa Estera, Wygodzki Stanisław — *Księga wspomnień. 1919—1939.* Opracowanie graficzne i dobór materiału ilustracyjnego Mieczysława Bermana. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 411, 1 nl.

Błędowska Henrieta z Działyńskich — *Pamiątka przeszłości. Wspomnienia z lat 1794—1832.* Opracowały, poprzedziły wstępem: Ksenia Kostenicz i Zofia Makowiecka. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. (Biblioteka Pamiętników Polskich i Obcych). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 574, 6 nl.

Dziennik Anny Frank. Przełożyła Zofia Jaremko-Pytowska. Okładkę i kartę tytułową projektował Andrzej Heidrich. Rysunek na okładce Aleksandra Stefanowskiego. (Biblioteka Powszechna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 287, 5 nl.

Kowalski Adam — *Pamiętnik nauczyciela.* Okładkę projektował Eugeniusz Pisarek. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 186, 2 nl.

Sebyłowa Sabina — *Okładka z pegazem.* Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 287, 1 nl.

Reportaże

Budrewicz Olgierd — *Bez radaru w świat.* Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 286, 2 nl.

Chegaray Jacques — *Hawaje.* Przełożyła Julia Matuszewska. Obwolutę projektował Janusz Grabiański. (Naokoło Świata). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 245, 3 nl.

Dziewanowski Kazimierz — *Mahomet i pułkownicy.* Reportaż ze skrzyżowania wszystkich dróg świata. Obwolutę projektował Mieczysław Kowalczyk. (Naokoło Świata). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 336, 8 nl.

Herzog Maurice — *Annapurna.* Przełożył Rafał Unrug. Obwolutę projektował Janusz Grabiański. (Naokoło Świata). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 198, 4 nl.

Esej, krytyka

Bieńkowski Zbigniew — *Piekła i Orfeusze.* Szkice z literatury zachodniej. Okładkę i obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 509, 3 nl.

Stawar Andrzej — *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza.* Okładkę projektowała Maryla Mikiewicz-Poreyko. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 376, 4 nl.

Publicystyka

Piasecki Bolesław — *Patriotyzm polski.* Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie II; str. 205, 3 nl.

FILOZOFIA

Marcel Gabriel — *Homo viator.* Wstęp do metafizyki nadziei. Przełożył Piotr Lubicz. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa „Pax", 1959, wydanie I; str. 387.

Radhakrishnan Sarvepalli — *Filozofia indyjska.* Tom II. Przedmowę do

wydania polskiego napisał AUTOR. Słowo wstępne napisał oraz dodatkowe przypisy i terminologię opracował dr Eugeniusz Słuszkiewicz. Przełożyła Zofia Wrzeszcz. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie I; str. 702, 2 nl.

RELIGIOZNAWSTWO

Cochrane Charles Norris — *Chrześcijaństwo i kultura antyczna.* Przełożyła Gabriela Pianko. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie I; str. 516, 4 nl.

LITERATURA DLA DZIECI

Brzechwa Jan — *Akademia pana Kleksa.* Ilustrował J. M. Szancer. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie IV; str. 109, 3 nl.

Krzemieniecka Lucyna — *Bajże Baju po zwyczaju.* Ilustrował Jerzy Srokowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie II; 17 knl.

RÓŻNE

Alavi Bozorg — *Kraj róż i słowików. Wzdłuż i wszerz przez Iran.* Przełożyli: Stefania Jarząbek i Zenon Szczygielski. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 301, 3 nl.

Condivi Ascanio — *Żywot Michała Anioła.* Przełożył Władysław Jabłonowski. Opracował graficznie Franciszek Barącz. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 118, 2 nl.

Lubecki Leon — *Na południe od Berlina.* Z walk 26 pp. Okładkę i obwolutę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1960, wydanie I; str. 213, 5 nl.

Małunowiczówna Leokadia — *Wstęp do filologii klasycznej wraz z metodologią pracy umysłowej i naukowej.* Lublin, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1960, wydanie I; str. 340.

Matka Boska w poezji polskiej. Opracowali: Maria Jasińska, Zdzisław Jastrzębski, Tadeusz Kłak, Stefan Nieznanowski, Andrzej Paluchowski, Stefan Sawicki. Tom I. *Szkice o dziejach motywu.* Tom II. *Antologia.* Lublin, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1959, wydanie I; tom I str. 287, 1 nl; tom II str. 286, 2 nl.

Rudziński Eugeniusz i Olszyna Roman — *Pasja ich życia.* Rzecz o Stanisławie Dubois, Kostku Jagielle, Władysławie Pisarku, Edwardzie Wieczorku, Stanisławie Dembińskim. (Biblioteczka Niezapominajki). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 279, 5 nl.

Sempołowska Stefania — *W więzieniach.* Indeks zestawiła Irena Orlewiczowa. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 386, 2 nl.

Szenic Stanisław — *Pitaval wielkopolski.* Obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 270, 2 nl.

Wołczek Olgierd — *Awantura w atomie.* Okładkę projektował Jan Hollender. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 235, 1 nl.

W poprzednim numerze:

Antoni Słonimski: Adres — *Marian Promiński:* Kolegium — *Andrzej Kuśniewicz:* Zofiówka. Barok o czasie czeladnika — *Edward Stachura* Jeden dzień — *Andrzej Ściegienny:* * * * (Słyszysz ten szept...) * * * (Tylko proces...) — *Leszek Prorok:* Potop odwołany — *Andrzej Kijowski* Samobójstwo przez parodię — Sylwetki pisarzy: *Edmund Semil* Stanisław Baczyński — *Zbigniew Żabicki:* Summa krytyki — *Jerzy Kwiatkowski:* Trzeci tom Grochowiaka — *Michel Butor:* Muzyka, sztuka realistyczna *(przełożyła Anna Iwaszkiewiczowa).*

Wśród książek: *Jerzy Kwiatkowski:* Pozostały potknięcia — *Janusz Sławiński:* Liryka Anny Kamieńskiej. W czas chłodu — *Michał Głowiński:* Poeta wśród rozgwarów miasta — *Jan Józef Lipski:* Niepokój drzew i ludzi — *Jerzy Starnawski:* Wacław Borowy o Norwidzie — *Stefania Podhorska-Okołów:* Maria Szymanowska — *Włodzimierz Maciąg* Blaski i nędze filologii — *Janusz Maciejewski:* Autoreportaż z wycieczki po temat — *Henryk Bereza:* Debiut Ryszarda Lassoty — *Wojciech Natanson:* O dwóch „awansach" — *Zbigniew Bieńkowski:* Pamiętnik wyobcowania.

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Cudów nie ma — *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — *Jan Koprowski:* „Młody Wiedeń" i Piotr Altenberg — *rk:* Wśród krytyków — *Antoni Mesztan:* Polska i Polacy w renesansowej literaturze czeskiej — *dz:* Kilka uwag o literaturze algerskiej — Przegląd Zagraniczny.

Noty

Książki nadesłane

03492-30

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
Adres redakcji. Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.

Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—

Cena prenumeraty: kwartalnej — zł 30.—, półrocznej — zł 60.—, rocznej — zł 120.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 5714/c z dnia 13.8.60 r.
Nakład 4600 egz. Druk ukończono w październiku 1960 r. C-82

Cena 10 zł

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Bogdan Czeszko — Tren · Zbigniew Herbert - Wspomnienia z Valois · Mieczysław Jastrun — O poezji Rilkego · Roman Karst — O „Doktorze Faustusie" · Bogumił Langer — Pamiętniki dorożkarza warszawskiego · Julian Przyboś — Polskie kierunki w sztuce · Adam Ważyk — Epizod · Kazimierz Wyka — O malarstwie Makowskiego